arta

ANUL XXVIII • NR. 6/1981

arta

ANUL XXVIII NR. 6/1981

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50 20 45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL
Vasile Drăguţ, redactor şef. Ioan Horga secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
Mihai Drişcu

PREZENTARE ARTISTICĂ
Georgeta Pusztai

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII
Anca Vasiliu, Mircea Lupu, Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE COLOR
Florin Maxa, Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi şi instituţii: lei 204 anual (12 apariţii); lei 102 — 6 luni;

pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariţii); lei 90 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România

	1	Expoziţia «60 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român»	
CENTENAR	4	Marius Bunescu, pictorul melancoliilor urbane	Mircea Deac
	6	Repede privire asupra peisajului arhitectural contemporan	Mircea Lupu
ANTOLOGIE	17	Alvar Aalto	Ruxandra Buşneag-Iotzu
CRONICA	21	Omul şi mediul	Brigita Gonser
	23	Întoarcerea la peisaj	Anca Vasiliu
	24	Natura ca utopie	Călin Dan
	25	Proiect banal	Rodica Sfinţescu
	26	Peisaj şi grădini brâncoveneşti	Anca Vasiliu
CONVORBIRE	29	Congruenţe	Theodor Redlow
	31	Jurnalul galeriilor	Alexandra Titu, Marius Tătaru
MERIDIANE	37	Fapta arhitecturală, imanenţă şi heteronomie	Cristina Ene, Mihai Pienescu
COPERTA	I	Grădina, forme pictate	Florin Maxa
	IV	Braşov, desen tuş	Aurelia Stoe Mărginean

	1	Exposition «60 ans depuis la création du Parti Communiste Roumain»	
CENTENAIRE	4	Marius Bunescu, peintre des mélancolies urbaines	Mircea Deac
	6	Considérations concernant le paysage architectural urbain	Mircea Lupu
ANTHOLOGIE	17	Alvar Aalto	Ruxandra Buşneag-Iotzu
CHRONIQUE	21	L'Homme et le milieu	Brigita Gonser
	23	Le retour au paysage	Anca Vasiliu
	24	La nature comme utopie	Călin Dan
	25	Projet banal	Rodica Sfinţescu
	26	Paysage et jardins brancovenesques	Anca Vasiliu
ENTRETIEN	29	Congruences	Theodor Redlow
	31	Le journal des galéries	Alexandra Titu, Marius Tătaru
MÉRIDIENS	37	Le fait d'architecture, immanence et hétéronomie	Cristina Ene, Mihai Pienescu
COUVERTURE	I	Le jardin, formes peintes	Florin Maxa
	IV	Braşov, dessin à l'encre de Chine	Aurelia Stoe Mărginean

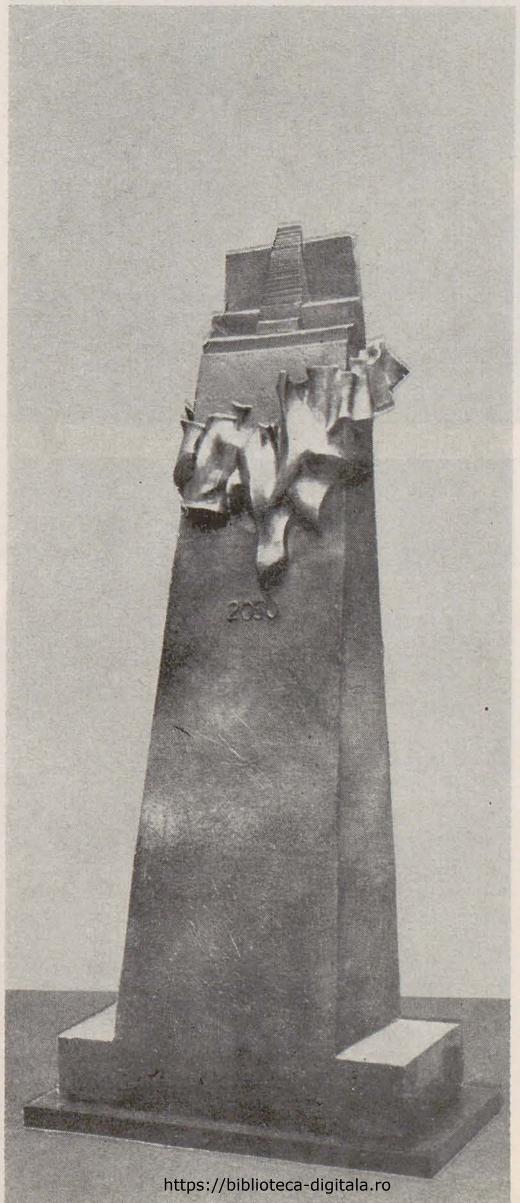
	1	Выставка «60 лет с дня создания Румынской Коммунистической Партии»	
СТОЛЕТИЕ	4	Марьус Бунеску, живописец городской меланхолии	Мирча Деак
	6	Быстрый взгляд на современный архитектурный пейзаж	Мирча Лупу
АНТОЛОГИЯ	17	Алвар Аалто	Руксандра Бушняг-Ётзу
ХРОНИКА	21	Человек и среда	Бригита Гонсер
	23	Возвращение к пейзажу	Анка Василиу
	24	Природа как утопия	Кэлин Дан
	25	Банальный проект	Родика Сфинцеску
	26	Брынковянские пейзажи и сады	Анка Василиу
БЕСЕДА	29	Конгруенции	Теодор Редлов
	31	Журнал галерей	Александра Титу, Марьус Тэтару
МЕРИДИАНЫ	37	Архитектурное деяние, имманентность и гетерономия	Кристина Ене, Михай Пиенеску
ОБЛОЖКА	I	Сад, нарисованные формы	Флорин Макса
	IV	Брашов, рисунок тушью	Аурелия Стое Мэрджинян

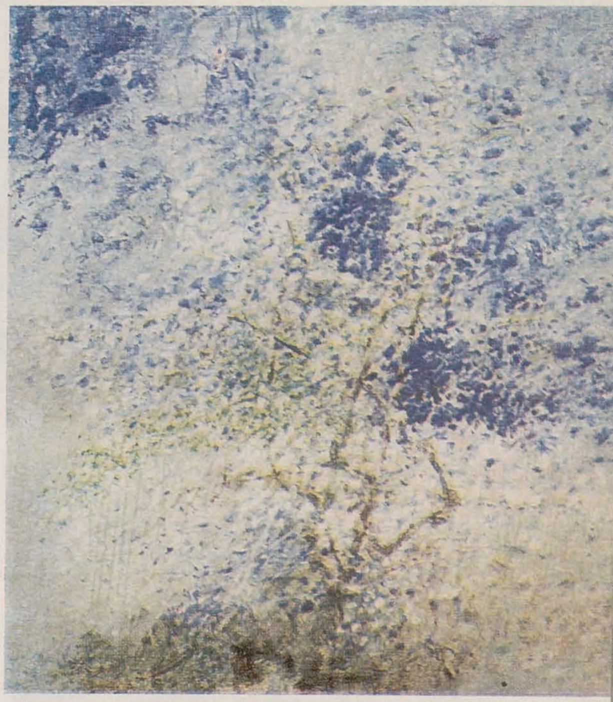
https://biblioteca-digitala.ro

1. VASILE CELMARE: În mijlocul copiilor

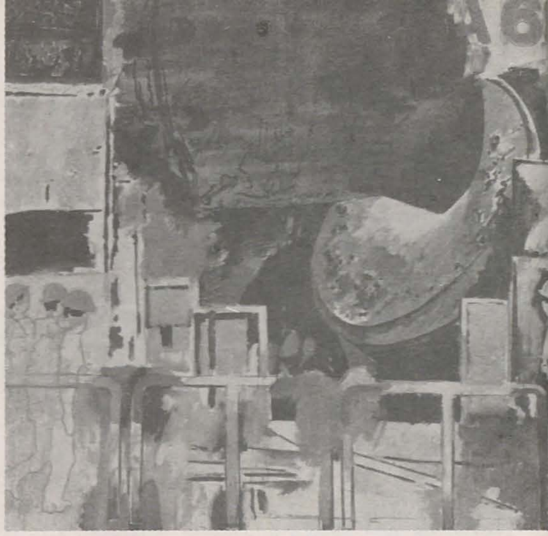
EXPOZIȚIA «60 DE ANI DE LA FĂURIREA PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN»

2. IACOB LAZĂR: *Portret compozițional;* 3. COSTEL BADEA: *Omagiu 2050;* 4. ION NICODIM: *Pom înflorit;* 5. ION PACEA: *Natură statică;* 6. SULTANA MAITEC: *Grîul*





https://biblioteca-digitala.ro



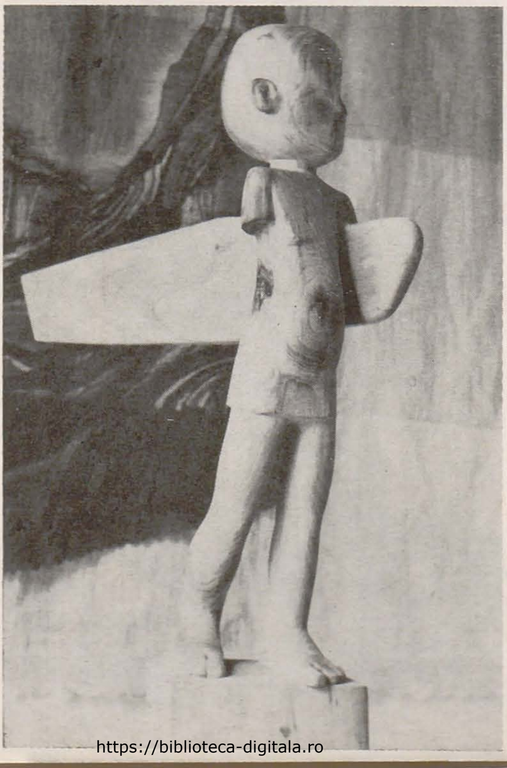
În anii construcției socialiste, partidul a acordat noi sensuri şi dimensiuni culturii şi artei, transformîndu-le în bunuri ale întregului popor. « Menirea istorică a socialismului » spune tovarăşul Nicolae Ceauşescu « este nu numai de a elibera omul de asuprire şi exploatare, de a asigura bunăstarea lui materială, ci de a făuri o civilizație spirituală superioară, care nu se poate realiza decît prin formarea unui om nou, cu un profil moral-politic înaintat ».

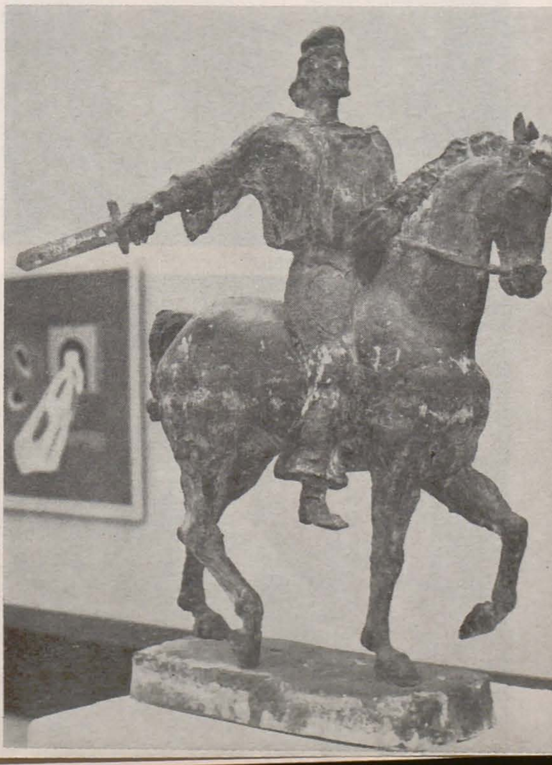
Cultura trebuie înțeleasă ca un factor de modelare a conştiinței socialiste a maselor, ca o condiție a devenitrii umane la nivelul întregului popor; ea este considerată drept un factor de generare a umanismului socialist, o pledoarie pentru înaltele valori morale ale noii societăți. Cultura devine un factor de influențare a creativității maselor în toate domeniile. Experiența la scară națională a festivalului « Cîntarea României » este o convingătoare dovadă în acest sens.

Cultura ca dimensiune esențială a vieții sociale este o idee-forță ce apare în programul partidului, în documentele Congresului al XII-lea, în operele tovarăşului Nicolae Ceauşescu.

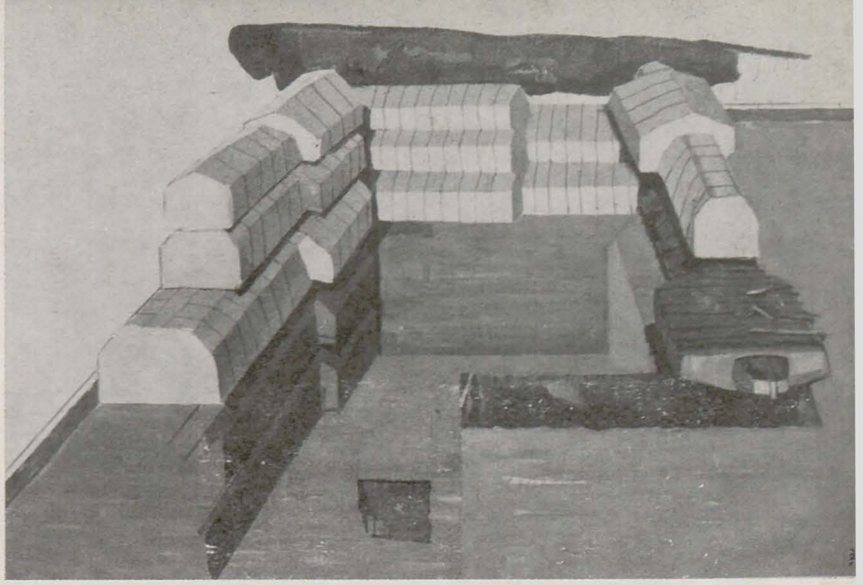
În contextul culturii actuale, rosturile artei pot fi gîndite doar în strînsă legătură cu problemele complexe ale practicii politico-economico-sociale, ţinînd seama — după învăţătura leninistă — de caracteristicile epocii, cînd « teoria se transformă în practică, cînd ea e înviorată de practică, e corectată de practică, e verificată prin practică ». Se ştie că necesitatea unei arte diversificată din punct de vedere al formei şi stilului, capabilă să exprime întreaga bogăţie a adevărului, neatinsă de uniformizare, şablonism, rigiditate, dogmatism, aptă să promoveze ferm şi curajos ceea ce este nou şi înaintat, a fost subliniată în repetate rînduri. Iar expoziția consacrată celei de a 60-a aniversări de

1. *ION JALEA: Agricultori*
2. *ION BITZAN: Industrie*
3. *DIMITRIE GRIGORAŞ: Crearea P.S.D.M.R.*
4. *LIA SZASZ: Amintire din timpul grevei generale la C.F.R. 1920*
5. *FRANCISC BARTOK: Madrigal*
6. *ION IANCUȚ: Copil cu aripă*
7. *GRIGORE MINEA: Burebista*





https://biblioteca-digitala.ro



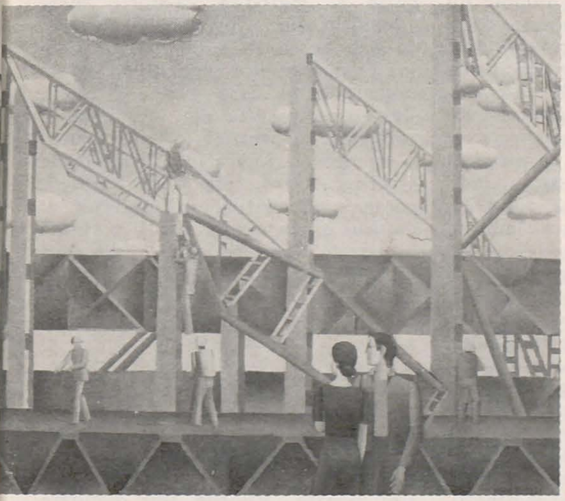
la făurirea Partidului Comunist Român — manifestare reprezentativă la care participă aproape 400 artiști plastici din toată țara (215 pictori, 85 sculptori, aproape 75 graficieni, 25 artiști decoratori) este cel mai recent exemplu în această privință.

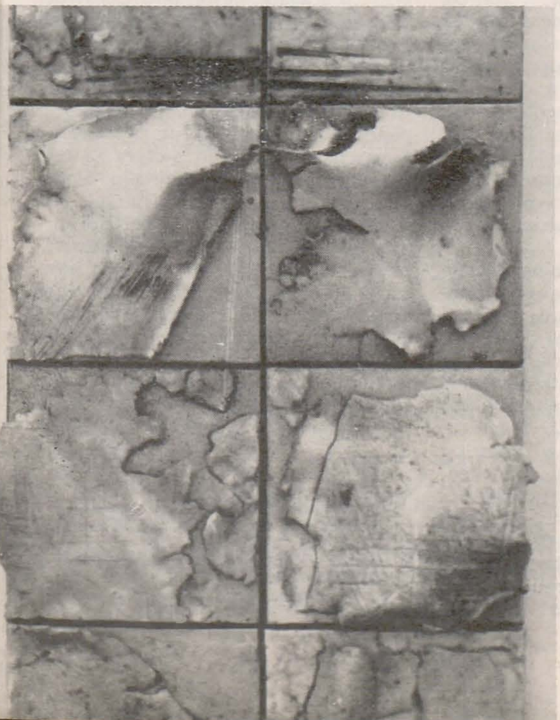
Îndrumarea practicii artistice face parte dintr-o politică științifică a culturii. Aceasta este o continuare, o întregire a politicii economice, mai cu seamă în condițiile în care știința, « produsul muncii intelectuale », cum spunea Marx, pătrunde în întreaga viață socială, astfel încît, în epoca revoluției științifice și tehnice, una din legile dezvoltării forțelor de producție este avansul științei față de tehnică și al tehnicii față de producția propriu-zisă. Caracterul dinamic al învățămîntului legat de cultura muncii, eficacitatea în dobîndirea, interpretarea și utilizarea cunoștințelor, perfecționarea continuă, cultura răspîndită prin mijloace tehnice de masă, educația permanentă — educația tuturor pe tot parcursul vieții — sînt diverși factori de mediu socio-cultural pe care producția artistică nu are cum să-i ignore, decît cu riscul, desigur nedorit, al dezinserției din social. La vechile funcții ale artei, documentare și transmitere — se adaugă, în contemporaneitate — funcția de transformare a realității, transformare ca angajare cît mai deplină în cadre sociale a creativității, acea facultate de a introduce noul în lume, de a modifica ambianța materială și spirituală. Accelerarea accesului la artă nu poate veni pe calea concesiilor în fața unui gust rudimentar, pentru care arta este exclusiv delectare și vid problematic. Arta, s-a spus, nu este vacanța culturii. În cadrul larg al civilizației socialiste, ca formă avansată a culturii, artiștii plastici participă cu multă consecvență la transpunerea în viață a unui nobil deziderat: în civilizația colectivă estetica este o dimensiune a fericirii.

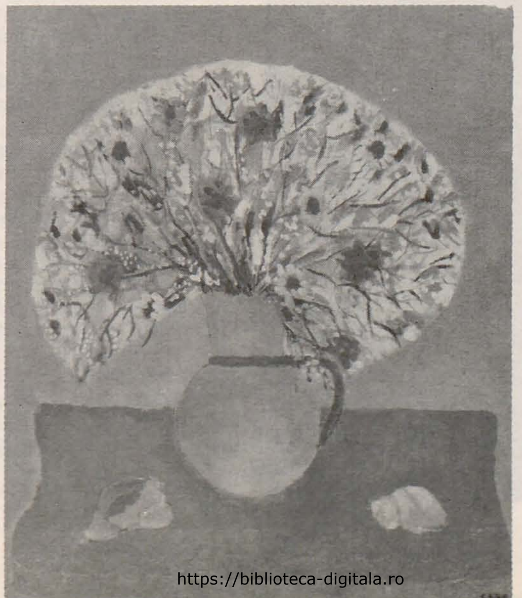
ARTA

---

1. *VIRGIL ALMĂȘANU: Zi de sărbătoare*
2. *VIOREL GRIMALSCHI: Fîntîna eroilor*
3. *MIHAI RUSU: Șantier*
4. *IULIA ONIȚĂ: Portret*
5. *HORIA FLĂMÂNDU: Maternitate*
6. *CRISTINA POPESCU: Panou ceramic (detaliu)*
7. *SERGHEI NICULESCU MIZIL: Flori*
8. *ȘTEFAN PELMUȘ: Totemurile eroice*







https://biblioteca-digitala.ro

centenar marius bunescu

pictorul melancoliilor urbane

mircea deac

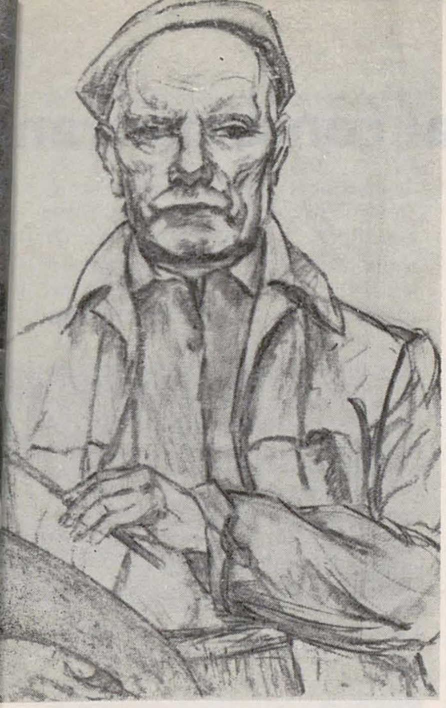
O sută de ani de la naștere și zece ani de la moarte constituie prilejul unei austere meditații asupra lui Marius Bunescu, personalitate complexă ca om și artist reflectînd o epocă intens trăită, prin participarea la activități multiple, unele de o evidentă importanță istorică pentru evoluția artei românești, ca membru activ al grupării Arta Română, inițiator în 1921, împreună cu C. Ressu, a sindicatului artelor frumoase și, din 1923, președinte, luptînd pentru îmbunătățirea condițiilor de creație ale artiștilor, visînd un Palat al artelor și cartiere cu locuințe pentru artiști, director al muzeului Simu, întemeietor al Galeriei Naționale din Muzeul de artă al R.S.R., fondator al Pinacotecii din Caracal, care-i poartă prestigios numele, culminînd cu înscrierea numelui său, alături de Ressu, Pallady, Tonitza, Petrașcu, Steriadi, Șt. Dimitrescu, D. Ghiață, H. Catargi, drept pionier al picturii moderne românești. Cu verva sa obișnuită, Tonitza l-a definit « pictorul melancoliilor urbane », sintetizînd, în această succintă caracterizare, tablourile aspectelor citadine cu zidurile pline de umezeală, a colțurilor dezolante sau tristețea atmosferelor de iarnă ale orașului și tot lui Tonitza îi datorăm o metaforică descriere a omului « cu trupul său de gospodar voinic, pe care este altoit cu străşnicie un cap de răzeș ».

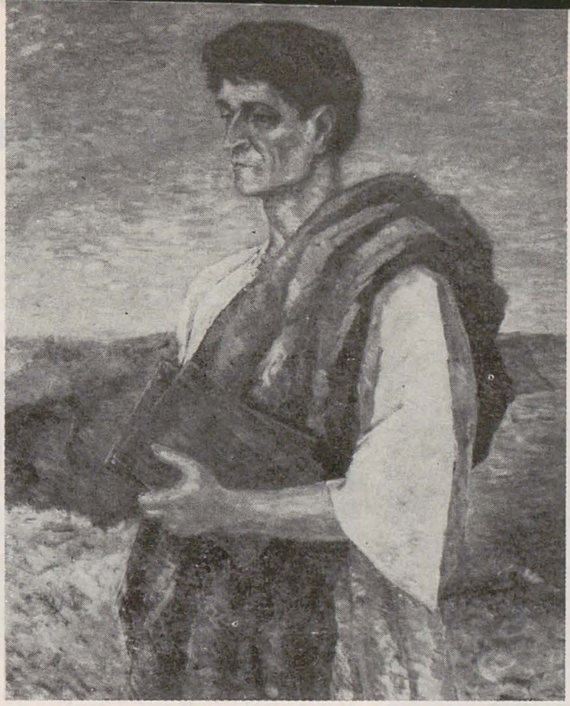
În afara celor amintite, biografia artistului nu s-a deosebit de a contemporanilor săi. Un drum arid, de aspră abnegație și privațiuni a sfîrșit cu desăvîrșirea artistică, pornind de la Caracal, unde s-a născut, trecînd prin Constanța ca desenator unde a fost descoperit de pictorul D. Hîrlescu, și, după încercarea de a pleca pe jos la Roma, ajunge la München, rămînînd aici șase ani la școala lui von Hackel și Goeber, dar, ca majoritatea pictorilor amintiți, termină studiile la Paris. Întîmplarea de a-l cunoaște pe Anastase Simu la München s-a concretizat, în 1919, cu funcția de director al muzeului Simu. Biografia sa se completează cu numeroase și metodice călătorii, atrăgîndu-l în special priveliștile nordice, cu expunerea în expozițiile oficiale sau a numeroaselor expoziții personale organizate în Casa muzeului Simu. Toate acestea i-au dat un nume, o autoritate și prestigiu artistic pentru o operă care insera ideal concepțiile estetice dintre cele două războaie consemnînd sentimentul puternic al naturii, al adevărului etic și o știință remarcabilă a compoziției cu un simț lucid și personal al culorii.

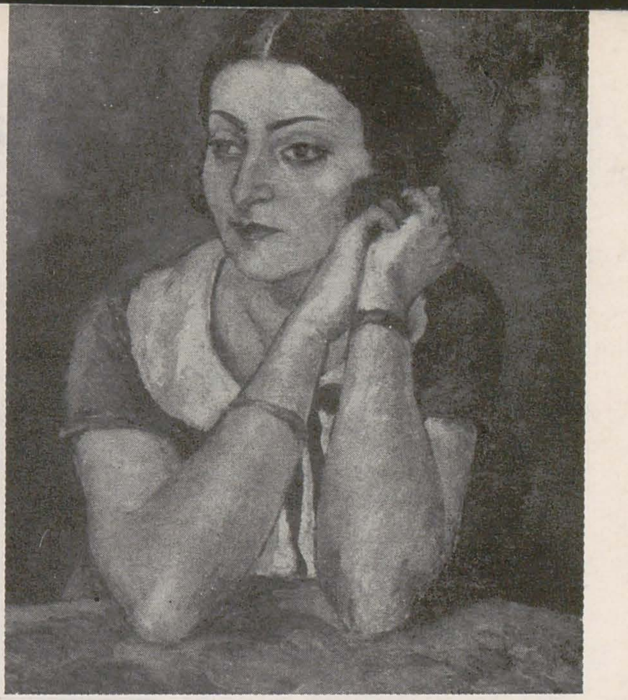
O caracterizare ce se menține a fi actuală, asupra operelor lui Bunescu, a făcut-o într-un articol publicat în « Duminica Universului » din 1 Martie, 1931, scriitorul Zaharia Stancu: « O pînză de Bunescu e un fragment de natură, cu o viață aparte . . . viziunea lui e proaspătă și personală. Culoarea e densă și vibrantă. Efectele de pastă sînt bogate. Valorile sînt alăturate firesc și gradate meșteșugit. Construcțiile au echilibru moral. Planurile au o perfectă organizare și o atmosferă adecvată. Calitatea cea mare a picturilor lui Bunescu e unitatea desăvîrșită ce le stăpînește. Lucrările acestui pictor sînt total lipsite de stridențe ». Bunescu a îmbinat în pictura sa trei surse: prima provenind din școala nordică germană a expresionismului, manifestînd înclinația spre peisajul urban, atracția scenelor mizere ale străzilor, sau a celor cu caracter etic-social; la rîndul ei școala impresionistă franceză i-a împrumutat îndrăzneala priorității cromatismului și de la Cézanne s-a prevalat de sintetismul pictural ceea ce explică armoniile reci, tușele fragmentate, șovăiala modificării perspectivei; și a treia sursă, poate

1. *La Mitropolie*, 1927
2. *Statuetă și fructe*, 1936
3. *La strînsul fînului*, 1953
4. *Natură statică cu homar*, 1935
5. *Autoportret*, 1957
6. *Aristide Demetriade în « Ovidiu »*, 1927
7. *Pe gînduri*, 1925
8. *Strada Cîmpineanu*, 1927
9. *Constanța*, 1940

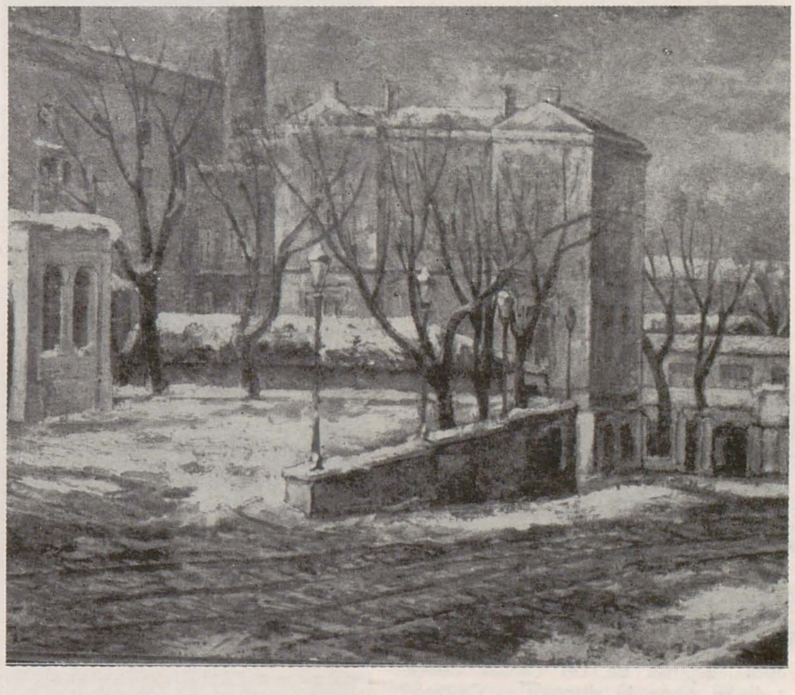
https://biblioteca-digitala.ro

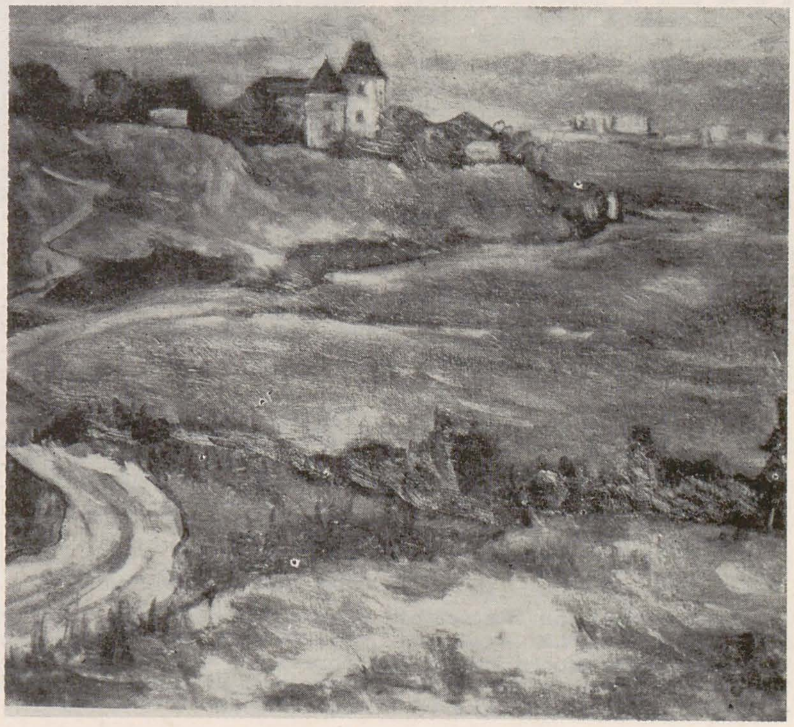






mai decisă și eficientă, școala românească zidită temeinic de continuatorii lui Luchian, aderînd, cu aceeași pasiune, la sublimarea poetică a naturii în tablouri de mici dimensiuni însă vaste în cuprindere lirică.
Din toate acestea a rezultat o manieră de pictură ce a postulat autenticitatea subiectelor și interpretarea lor picturală caracteristică și unică aparținînd artistului, lucru ce s-a evidențiat de asemenea în două categorii de viziuni asupra naturii. Una se referă la aspectele citadine, cu persistență Bucureștiul : *Piața Amzei*, *Iarna, Podul cu sălcii*, *Str. Brâncoveanu*, *Scara Teatrului Național*, *Casa de pe strada Decebal*, *Strada Negru Vodă*, *Teatrul Național București*, *Turnu Radu Vodă*, *Biserica Antim*, *Șantierul Sălii palatului*, *Peisaj Casa Scînteii*, documente, prin veridicitatea lor, ale trecătorului sensibil. Bunescu rămîne cel mai cuprinzător interpret al orașului București pe o durată de cincizeci de ani, surprinzînd diversitatea și evoluția sa urbanistică. În general peisajele sînt lipsite de animație, dar atunci cînd vede omul de pe stradă o trăsătură caracteristică va constitui integrarea lui, contopindu-l, în detaliile naturii, nu ca un element distinct, ci ca o componentă a ei (*Scara Teatrului Național*, *Bucureștii iarna*, *Biserica Antim* ș.a.). Anotimpurile preferate au fost toamna și iarna, coloritul lor convenind unei palete ce topea tonurile stridente în ceața melancoliei, de unde și impresia de severă melancolie, tristețe sau nostalgie. Categoria a doua de peisaje o constituie marinele tratate de asemenea de o manieră unică și particulară în pictura noastră. În aceste peisaje remarcăm viziunile unui om ce vede întîi țărmul și apoi marea, a unui pictor ce pare că și-a așezat șevaletul pe ape privind, captivat de coloritul lui, țărmul. Marea este statică, imperturbabilă, în schimb țărmul apare dinamic, mișcător, frămîntat, agitat de corăbii sau de casele de pe chei sau plăji. Așa sînt : *Fiord norvegian*, *Corăbii la Sulina*, *Veneția*, *Colț din Constanța*, *Rotterdam*, *Peisaj marin la Tusla*, *Bărci la Sulina*, *Mânăstirea Comana*.
Gama peisajelor sale nu se limitează numai la București și marine, ea se extinde și la alte orașe, sate, drumuri, mânăstiri, vederi de pe munte, la care adăugăm florile și naturile statice. Pentru Bunescu, un munte sau țărmul mării, un peisaj urbanistic sau o natură statică, era un aspect al naturii cu însușiri proprii : masivitate, greutate, duritate, soliditate. Viziunea lui e proaspătă, personală. Culoarea e densă, vibrantă. Efectele sînt variate păstrînd sentimentul de plenitudine. În ansamblu tablourile naturii au un sentiment etic — influență probabilă a expresionismului care răbufnește acid în temele sociale (*Cărînd lemne*, *Turcoaice pe malul mării*, *Fabrica de la Floreasca*, *Într-un vapor pe Dunăre*, *Pescari la Sulina*, *Pentru ce 1917?*) evaluînd nu numai un spirit de observație onest dar și o atitudine critică.
Marius Bunescu s-a afirmat și ca portretist, cu discreție și timiditate față de model. Portretele amintesc de celebrele cuvinte ale lui Shakespeare : « Ochii sînt bufonii inimii », deoarece esențial în portretele sale apar ochii, prin care definește și conturează un om. Portretele sale sînt bine precizate ca asemănare fizică, desenate cu deplină siguranță, coloritul urmînd scheletul îmbrăcîndu-l cu tonuri clare. Între portretele sale un loc strălucitor îl ocupă autoportretul, prilej de studiu, de afișare a orgoliului ascuns, și de experimente cromatice. Natura și portretul se află întotdeauna construite într-o ordine ce menține aluzia la obiectivitate. Libertatea ca artist este relativă, el are teama și pudoarea să nu deformeze natura sau portretul. Desenul îl strînge în chingile realității, doar culoarea, domeniu în care devine mai îndrăzneț și inspirat, trădează sensibilitatea orgoliului de a fi pictor, dar nici aici nu se desprinde total de empirismul vizual. Ceea ce Bunescu descoperise la expresioniștii germani, la impresioniștii francezi și la postimpresionismul românesc practică cu ezitare, cu prudentă măsură și rămînînd deplin fidel naturii și orgoliului de a descoperi o estetică a propriei sale game cromatice. Singure lecțiile lui Cézanne rămîn mai persistente făcîndu-l să vadă în aparența geometrică a naturii și lucrurilor expresia esenței formei. Bunescu nu acordă de asemenea mare importanță expansiunilor lirice și sentimentale. Emoțiile, la el, sînt de ordin plastic. Sentimentele sale sînt și ele prudente în exteriorizare. Fatal macină totul în interiorul său ; ceea ce permite să se manifeste în exterior va fi calmul imaginii, ordinea austeră, ambiția de a face pictură din culori cu măiestrie armonizate.





https://biblioteca-digitala.ro

repede privire asupra peisajului arhitectural contemporan

mircea lupu

Marea (prea) liniștită a funcționalismului

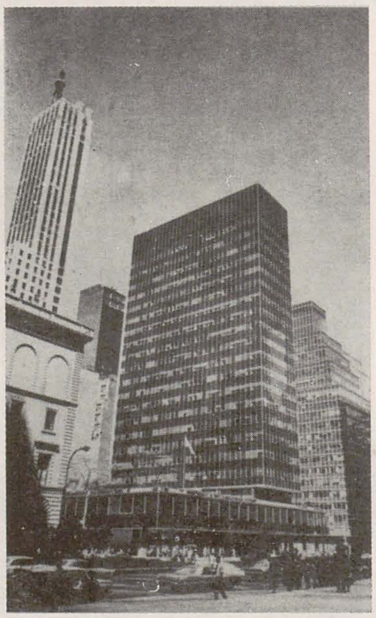
De cîțiva ani frămîntările ce zguduiau de la jumătatea veacului nostru edificiul arhitecturii moderne par a depăși stadiul de semne de gestație, aducînd pe lume o ființă torsionată ca însăși apariția sa, ce poate fi copilul dar și un soi de mitologică soră a mișcării.

Această fragilă realitate — ce nu a întîrziat a fi calificată de unii drept un « nou manierism »[1] este, asemeni celei ce i-a dat viața, rezultatul unei noi crize. Ar fi probabil însă mai corect să considerăm situația de azi ca pe o prelungire a celei din anii '20, mai mult chiar, ca rezultat paradoxal al răspunsului dat cerințelor de ieri. Ne reamintim că în esență « arhitectura modernă » s-a conturat ca o nouă conștiință profesională preponderent socială bazată pe tehnologie.

Cu toate rezultatele remarcabile, uneori excepționale, pe care le-a obținut în unele domenii (deschiderea spre o abordare științifică a problemelor de arhitectură și urbanism, democratizarea concepțiilor privind organizarea fizică a locuirii, muncii, educației, ocrotirii sănătății, petrecerii timpului liber, o analiză mai atentă a cerințelor de igienă și confort, promovarea unor tehnologii constructive noi etc.) și pe care nu vom face greșeala de a le uita asemeni majorității comentatorilor de azi ai fenomenului, în ansamblu numeroasa armată de expresii clădite ale *funcționalismului*[2] s-a găsit începînd din anii '50 mai întîi izolată apoi respinsă de cei cărora dorea a li se pune la dispoziție. Cauzele sînt numeroase și complexe. Principalele sînt însă evidente și se intersectează. Pe de o parte conjuncturi social-economice au facilitat sau permis proliferarea unor sisteme de organizare a conceperii și producerii arhitecturii controlate de legea profitului maxim, anchilozate în birocrație sau inversînd raportul logic între scopuri și mijloace. În felul acesta un proces de proiectare, excesiv condiționat, tinzînd spre anonimat și lipsit de aport creativ a deschis calea unor produse care oscilează între impersonal (dacă nu degenerează în nociv) și aglomerarea de clișee bine vandabile ale kitschului.

« Este oare într-adevăr depășită — se întreba de curînd, în legătură cu această copleșitoare realitate, o ziaristă franceză — *vremea turnurilor și a « barelor » de beton cenușiu unde mii de ferestre anonime expiră zgomotul și plictiseala, unde în lungul coridoarelor fisurate te pîndesc mizeria și frica?* »[3].

În cealaltă extremă, dar aflată pe o traiectorie de întîlnire se găsește doctrina profesioniștilor și îndeosebi înțelegerea dată unor elemente ale ei. Raționalismul, behaviorismul și pragmatismul care au patronat începuturile teoretice ale mișcării arhitecturale moderne au introdus criteriul simplității și clarității formale, condiție și premisă a realizării unui vis mai vechi al arhitecților (și nu numai al lor): însănătoșirea omului și societății prin intermediul purității cadrului fizic construit. Asociat mitului mașinii, al produsului de serie, și universalității « tipurilor », criteriul s-a transformat adesea în fetiș. Un conținut aplatizat, golit de sevă,

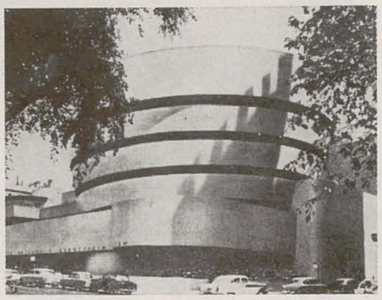


Lever Brothers Building, New York (G. Bunshaft și S.O.M. 1951-52) « . . . a fost după apariția ei un eveniment arhitectural. Dar de cînd Park Avenue s-a umplut în serie de blocuri gen Lever Haus, nu se mai învîrtesc în jurul acestor construcții de pionierat decît cel mult studenții în arhitectură » (P. Steiger ș.a., Plenar Planing, Energie, Architektur, Ed. A. Niggli, Neiderteufen, 1975)

o formă reluînd la infinit simbolul aceleiași mașini și industrii, o gramatică generativă acceptînd numai linia și unghiul drept, iată ce-l face pe Charles Jenks să afirme: « *Din punct de vedere al expresiei, arhitectura lui Mies van der Rohe și a discipolilor săi este fără îndoială cel mai univalent sistem formal pe care îl cunoaștem, pentru că face apel la materiale limitate și la o geometrie unică, cea a unghiului drept* »[4]. Într-adevăr, dincolo de rafinamentul imaginii miesiene — pe care noi, spre deosebire de cunoscutul critic britanic, o privim (încă) cu admirație și respect — se află spectrul acaparator al « uniformei » care nu întotdeauna purta tricornul de amiral al clădirilor marelui arhitect.

Lenta traversare a deșertului

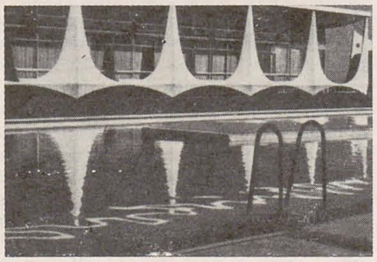
« Cutiile de sticlă » ale epigonilor de pretutindeni se întîlneau astfel cu cohortele de « cutii din beton » într-un peisaj urban calificat de mulți drept coșmaresc.



Motivul spiralei la Muzeul Guggenheim N. Y. F. L. Wright 1956-59

Acest tablou, cranahian în factura sa generală, ar fi însă incomplet dacă ar fi considerat imobil. Exista încă din anii '60 o dinamică interioară care a pregătit și favorizat marile transformări de mai tîrziu. Mai întîi prezența lui Wright. Octogenarul patriarh uimea și îngrijora, chiar privit cu coada ochiului, pe mulți adepți ai ortodoxiei funcționaliste, prin « năzdrăvăniile » sale. Perfect stăpîn pe controlul funcțiunii, pe știința materialelor și a construcției, el înfăptuia în neobosite jocuri cu forma o declarată dezmembrare a « cutiei ».

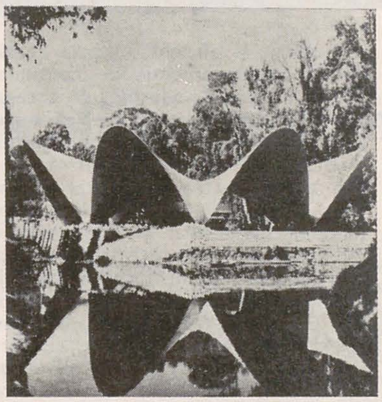
Într-un diapazon apropiat, dar înlocuind geometria strictă cu subtile mlădieri forestre, « organic » dar și finlandez, Alvar Aalto deschidea o altă cale.



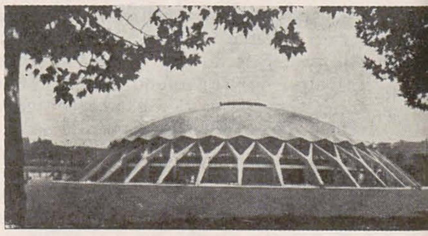
Palatul prezidențial « Aurora », Brasilia. Oscar Niemeyer, 1959

În aceeași vreme Brasilia uimea prin cutezanța sa formală. Niemeyer își amintește: « . . . *mulți mă acuzau de a fi formalist, de a intra în domeniul formelor gratuite, de care ei se temeau atît. Nu i-am luat niciodată în serios. Forma liberă și curba generală mă atrăgeau irezistibil* » . . .[6].

În paralel un contingent nou, periculos pe cît era de neașteptat, ataca reduta funcționalismului. Înflorind la Xochimilco, « lotusul adormit », spectaculoasa întîlnire de paraboloizi hiperbolici, realizată de Felix Candela pentru a adăposti un restaurant, nu mai era o impersonală « structură ». Expresie inatacabilă a « adevărului » constructiv și funcțional, ea trezea din nou la viață lumea ostracizată a metaforei arhitecturale prin componenta sa cea mai atașantă: « imageria ». Nu toate structurile noi au orientat aprecierea asociaționistă în aceeași direcție « naturalistă » sau « umanizantă », asemeni giganticelor, sveltelor sau groteștilor suprafețe autoportante de beton armat, dar toate au contribuit hotărîtor la sfîșierea geometralului cartezian, stîrnind, în același timp, interesul pentru formele viguroase și betonul aparent (« betonul brut »). « Structurismul » (să folosim acest termen de lucru) a premers deci « brutalismul » fără a avea însă coerența și amplitudinea acestuia. Este de aceea justificată



Restaurantul « Los Manantiales », Xochimilco. Felix Candela, arhitecții J. și F. Alvarez Ordonaz, 1957



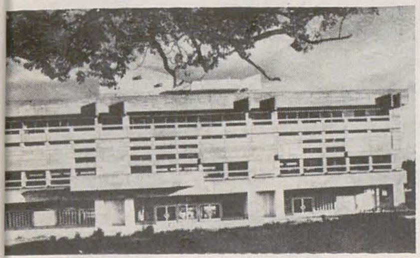
Una din primele afirmări ale ieșirii din ortogonal prin intermediul conformării structural-funcționale: arena Raleigh (Carolina de nord), M. Nowicki, W. Deitrick, F. Severnd, 1952-53

Palazzeto dello Sport — Roma. P. L. Nervi și A. Vitellozzi, 1956-57

poziția de a privi *brutalismul* ca cea mai importantă mișcare din interiorul arhitecturii moderne a deceniului șase. Născut din încercarea de a reveni la izvoare[7], în care rigoarea și sinceritatea afirmării materialelor, tehnologiei de realizare și echipamentului se conjuga cu cea a relației dintre spațiul « interior » și volumetrie, *brutalismul* s-a deplasat rapid spre sensuri mai apropiate de o anumită violență a formei globale și a elementelor acesteia. El a găsit

https://biblioteca-digitala.ro

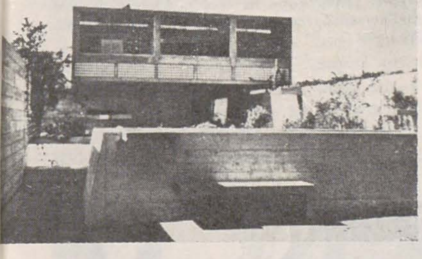
terenul deosebit de propice al Japoniei în care o întreagă generaţie (Maekawa, Tange, Sakakura) alimentată de modelul Corbusean era în căutarea unor modalităţi creative proprii. *Şcoala naţională* japoneză a anilor '60, cea mai completă şi interesantă încercare de ieşire de sub tutela funcţionalismului înţeles ca « stil internaţional », a exploatat cu abilitate

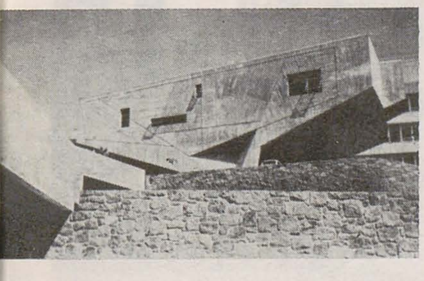


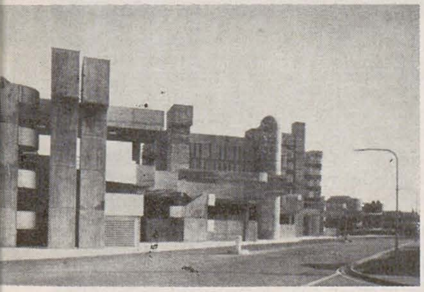
Şcoala japoneză a anilor '60: primăria din Kurashisi, Kenzo Tange, 1962-64

Casa Alder, Rothrist (Elveţia) Atelierul 5, 1958

Brutalismul lui Marcel Breuer = Sala de lectură la University Heights Campus, N.Y. 1957-61

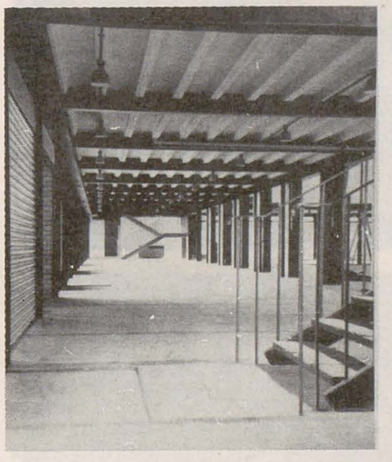






Piaţă şi centru comercial la Portsmouth. O. Luder, 1962-65

« modernitatea » tradiţiei sale arhitecturale (primatul principiului metabolist, spaţiul elastic normalizat, structura apropiată concepţiei spaţiale cu elemente standardizate, expresivitate diferenţiată) promovînd un brutalism debordînd de vitalitate în care se infiltrează importante intenţii simbolistice. În ansamblu, brutalismul, cu diferitele sale faţete, oscilează între un nou joc al epidermelor rugoase, carnaţiei musculoase şi reabilitarea metaforei. Metafora devine de fapt în anii '60 pivotul în jurul căruia se petrece trecerea de la funcţionalism la o fază nouă a evoluţiei arhitecturii pe care o putem numi (cu numeroase rezerve privind adecvarea termenului) *pluralism*. În esenţă această transformare — al cărei val atinge abia astăzi marea producţie de arhitectură, în timp ce petalele îi sînt deja ofilite în unele exerciţii ale « arhitecturii de carton », reprezenta o aşteptată şi necesară eliberare a potenţialului creativ. Sub stindardul metaforei s-au aflat însă luptători feluriţi. Trebuie să fie desigur citaţi mai întîi cei ce au căutat să dea o nouă interpretare relaţiei arhitectură — maşină. O interpretare în concordanţă cu înseşi transformările « maşinii ». Sloganuri mai vechi: « *dinamism, mişcare, transformare* » capătă, în proiectele grupului Archigram, designul echipamentelor cosmice beneficiind de o dotare electronică corespunzătoare. Acest *superumanism tehnologic* [8] îşi găseşte cele mai pregnante materializări în lucrările *metabolismului* japonez care reuşeşte să grefeze cu succes, pe trunchiul unei concepţii spaţiale modulată cu stricteţe în timp, minuscule « capsule »

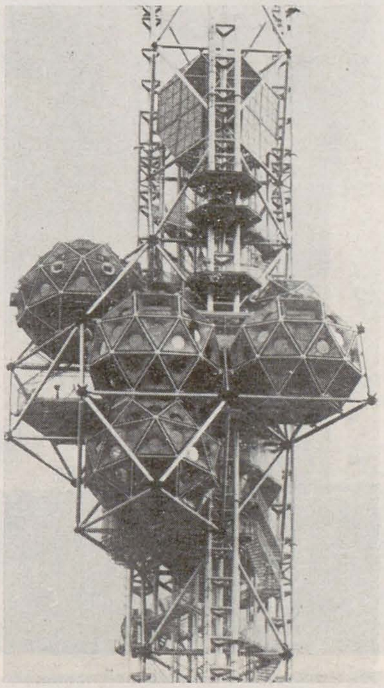


Interiorul de maximă sinceritate al « manifestului » brutalismului: Şcoala secundară de la Hunstanton. Alison şi Peter Smithson, 1949-54

Brutalismul evoluat al lui James Stirling: Engineering Building la Universitatea din Leicester (împreună cu J. Gowan), 1959-63

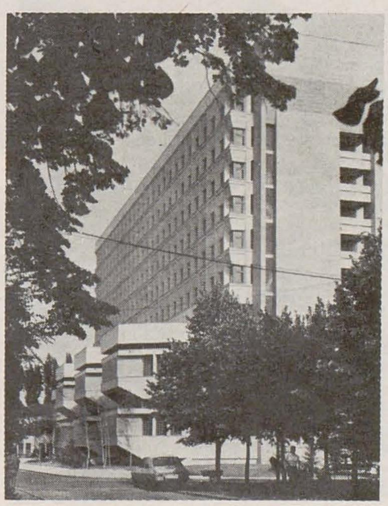
de locuit prevăzute a fi înlocuite (în euforia tehnologică a anilor '70) în următorii 15—20 de ani. Importanta tendinţă actuală *heigh-tehn* păstrează din experienţele metaboliste multe dintre elementele concepţiei « fizice » (materiale, alcătuire, asamblare) dar şi sunetul — întărit cu ecourile brutalismului de început — combinaţiilor spectaculoase între structură, echipamente şi instalaţii, a căror dinamică a traseelor şi vioiciune coloristică frizează un nou decorativism.

Astfel interpretată, *metafora maşinii*, exploatînd cu succes atracţia noului, un « nou » strălucitor, de caroserie, tentant în misterele sale de mecanism, atrăgînd şi respingînd deopotrivă subiecţii contemporani, nu pregetă a cocheta cîteodată şi cu teritoriul metaforei tradiţionale.



Expo Tower—Osaka. K. Kikutake, 1970

Clădirea Academiei Şt. Gheorghiu, Bucureşti. S. Rulea şi colectiv, 1970—1974

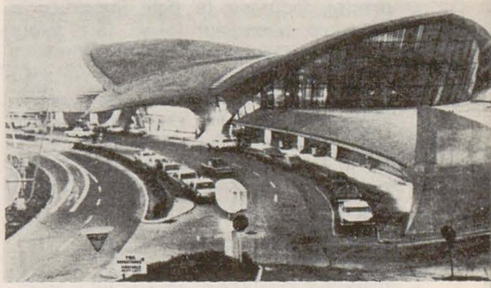


Aceasta rămîne însă modul predilect de manifestare a comunicării în arhitectură. Charles Jencks spune: « *Oamenii percep în mod inevitabil un edificiu în raport cu alt edificiu sau în raport cu un obiect similar . . .* ». Această apropiere între două sau mai multe experienţe — proprie gîndirii în general şi celei creative în special — capătă specificitatea sa în arhitectură. Pentru că în afara variantelor foarte rare de literalism total, în care semnul iconic este întruchiparea nemijlocită a unui conţinut dat, arhitectura este nevoită să se adreseze mediului perceptual prin intermediul unor alcătuiri cu un evantai conotativ larg a cărui ezotericitate îl îndreaptă spre abstract.

În mod paradoxal, însă, pe măsură ce tinde spre puritatea geometrică (abstractă), semnul poate primi o citire de un literalism primar nedorit (clădire prismatică de beton alb = « cutie de pantofi » etc.).

În condiţiile acestea iconicitatea (relativă) capătă substanţă în raport cu un sistem de coduri care reprezintă altceva decît alfabetul. În interpretarea unui semn există o elasticitate mult mai mare decît în limbajul vorbit, iar posesorii unor coduri diferite (de exemplu ai unor subculturi urbane intersectate) pot da sensuri dintre cele mai diverse (adesea chiar antinomice) aceleiaşi arhitecturi.

În această vastă şi încă puţin cercetată ţesătură, cred că putem avea în vedere mai multe modalităţi de manifestare a metaforei. Depăşind literalismul direct am păşi în zona schematizării unei adecvări funcţionale (dominante) transferată în simbol « învăţat » ca atare. Volumetriile «zimţate» pot astfel reprezenta pentru unii dintre noi amfiteatrele unei clădiri de învăţămînt sau un ciorchine de săli de spectacol în care asigurarea unei bune vizibilităţi a determinat înclinarea sau curbarea caracteristică a planşeului inferior şi (eventual) a pereţilor laterali. Iconicitatea înseamnă aici « îmbrăcarea » spaţiului, a « golului funcţional » într-o anvelopantă riguros mulată pe cerinţele proceselor conţinute. Obiectul astfel definit poate însă glisa rapid spre periculoasele extreme ale semnului indexic sau spre metafora neiniţiatului (nu întotdeauna lipsită de o nuanţă pejorativă): « *dinţi de ferăstrău* ».

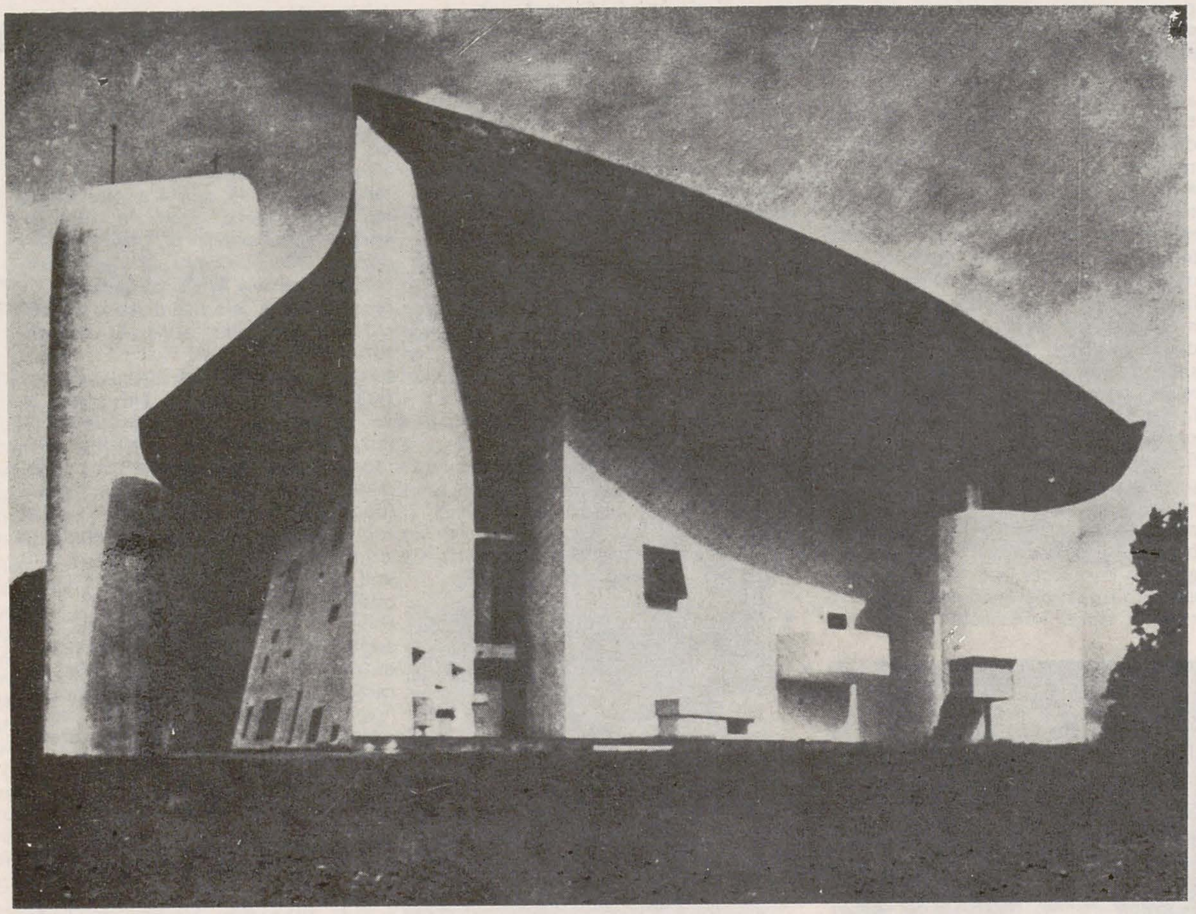


Aerogara companiei T.W.A. N.Y. Eero Saarinen după judecarea concursului Operei din Sidney (1962)

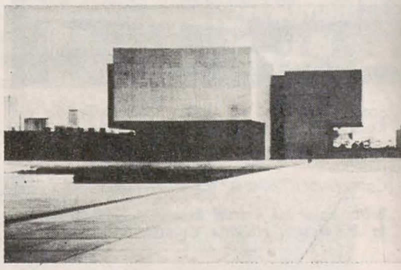
Treapta următoare, a *metaforei dirijate* este cea în care aluzia are forma unui fascicol restrîns, fiind susţinută de detalii apropiate. « Pasărea » T.W.A.-ului din New York nu îşi deschide numai aripile pentru a-şi lua zborul, dar se sprijină puternic pe picioarele arcuite, ciocul i se întinde în acelaşi elan, iar interiorul capătă organicitate de măruntaie.

Moştenitoare a structurismului, imageria *metaforelor dirijate* a avut curajul a-şi clama deschis crezul în plină domnie a funcţionalismului. Complexă şi subtilă, *metafora sugerată* ne îndeamnă la jocul unei mereu reluate decodări. Tipic în acest sens este exemplul capelei de la Ronchamp. Ea — spune Charles Jencks « *. . . exercită aceeaşi fascinaţie ca descoperirea unei noi limbi arhaice; ne oprim asupra acestei pietre Rosette, asupra acestui fragment al unei civilizaţii pierdute şi, de cîte ori îi decodăm suprafaţa, ajungem la semnificaţii coerente, despre care ştim însă că nu trimit la nici o practică socială precisă în pofida aparenţelor. Edificiul lui Le Corbusier este în asemenea măsură*

https://biblioteca-digitala.ro



Mişcarea unduitoare a Teatrului din Düsseldorf. B.M. Pfau, 1960-69



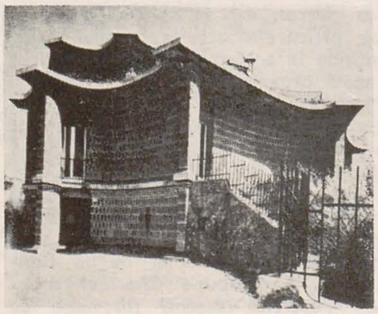
« Metafora prin accident ». O formă frapantă a cărei semnificaţie ne scapă. Muzeul de artă din Everson, Syracuse, N.Y. I.M. Pei şi partenerii, 1962-68.

Capela de la Ronchamp, Le Corbusier, 1950—1955

supraîncărcat de metafore, raporturile între diferitele elemente sînt atît de precise încît nu te poţi împiedica a gîndi că semnificaţiile au fost fixate de o tradiţie rituală cel puţin seculară . . . Ce frustrare şi ce plăcere a te lăsa purtat de acest joc al semnificaţiilor care, aşa cum ştim, este esenţialmente o problemă de talent imaginativ » [9].

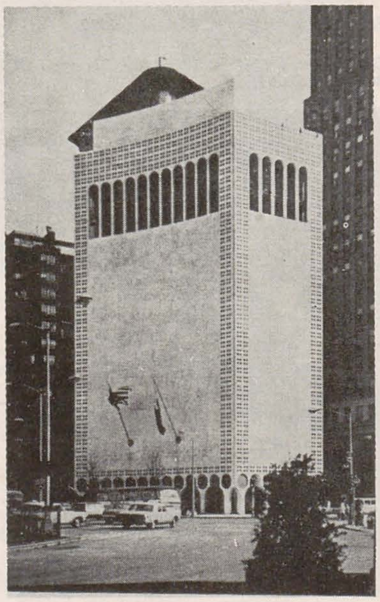
Jocul pare a fi o spirală (aplatizată probabil) în care incidenţe de cicluri (secvenţe coerente) permit plecarea în noi experienţe.

Opusul acestui proces controlat este *metafora deschisă* în care cîmpul conotaţional este atît de vast încît poate împiedica o necesară orientare. La opera din Sidney asocierile pornesc de la ideea înălţării fiinţei umane prin cultură coborînd pînă la combinaţii de tipul: *« peştele cel mare îl înghite pe cel mic »*. Adepţii semnului iconic-metaforă pretind în locul acestei diluţii o îngustare treptată (bazată



O precursoare a « istoricismului »: casa Baldi, Roma. Paolo Portoghesi, 1959-61

pe o logică de factura « adevărului » de la începuturile mişcării moderne) a conului de posibile semnificaţii pornind de la sensuri generale, acceptate de o largă colectivitate (identitatea australiană, cultura) la cele



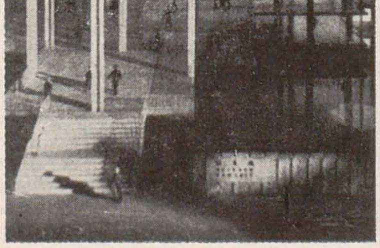
Galeria de artă modernă Huntigton Hartford, N. Y. Arhitect E. D. Stone, 1960-63

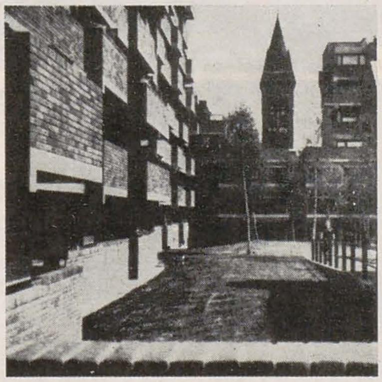
particularizînd domeniul (clădire pentru spectacole → operă → săli, foaiere etc.). Rezultatele par a fi promiţătoare mai ales atunci cînd repertoriul metaforic *nu* este cel al imageriei, ci face apel la un vector pornind dintr-un punct apropiat dar cu direcţie diferită — cel psihologic şi social. Omul contemporan este capabil, credem, a trăi statura mîndră a sălii de adunări a unui palat comunal fără a-l supra-condiţiona în acest sens prin — să zicem — o imagerie apropiată, tot aşa cum poate sesiza coeziunea socială reală a membrilor unei grupări de locuit fără ca aceasta să aibă în mod obligatoriu forma unui stup sau a unui muşuroi. Spunînd aceasta, susţinînd de fapt o metaforă dirijată uzînd de un arsenal mai puţin « organic », mai apropiat deci de cristalele « naturale » ale formei arhitecturale, respingem formalismul *« metaforei prin accident »* în care forma este frapantă, dar sensul enigmatic şi în ultimă instanţă insesizabil, dar ne detaşăm şi de *« hambarul decorat »* al lui Venturi.

Complexitate şi ambiguitate

Apreciind în 1966 cartea lui Venturi « Complexitate şi ambiguitate în arhitectură » drept: *« textul cel mai important de teoria arhitecturii de la « Vers une architecture » scris de Le Corbusier în 1923 »* [10], Vincent Scully făcea o afirmaţie amendată

Simbolul « gotic » al expoziţiei « Secolul XXI ». Seattle, 1962. Arhitect Minoru Yamasaki



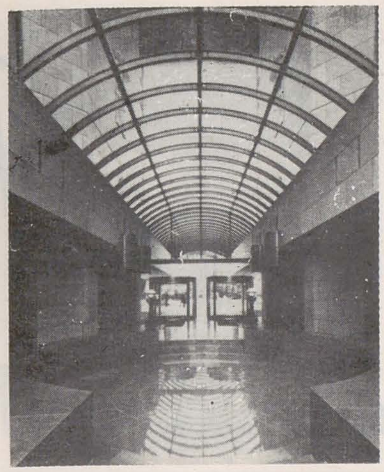


Deosebit de bine apreciatul ansamblu de locuinţe Pimlico (Londra) revine la tradiţie într-un spirit modern. Arhitecţi Darbourne şi Darke, 1961-68 şi 1967-70

pozitiv de istorie. Dacă în privinţa operei construite a lui Venturi şi a asociaţilor săi disputa este continuă nu cred că se poate nega acuitatea criticilor şi ideilor formulate în această primă scriere şi impactul lor asupra realităţii arhitecturale.

Este chiar foarte probabil ca lucrarea lui Venturi să fi adus cea mai eficientă contribuţie de început la introducerea atitudinii semiologice în conceperea arhitecturii. Ideile esenţiale sînt foarte clar exprimate de autor în cele ce urmează: *« Ceea ce îmi place la lucruri este ca ele să fie hibride mai degrabă decît ,,pure'', născute din compromis mai degrabă decît din mîini curate, ciudate mai degrabă decît ,,fără greşeală'', ambigue mai degrabă decît clar articulate, la fel de contrariante pe cît de impersonale, la fel de plictisitoare pe cît de ataşante, convenţionale mai degrabă decît ,,originale'', acomodante mai degrabă decît exclusive, redundante mai degrabă decît simple, la fel de antice pe cît de novatoare, contradic-*

https://biblioteca-digitala.ro



Intrarea în imobilul Crucii Roșii japoneze Kisho Kurokawa, 1977-78

torii și echivoce mai degrabă decît clare și curate. Evidenței unității, prefer dezordinea vieții. Admit soluțiile de continuitate și sînt campionul dualismului.
Îmi plac mai mult obiectele bogate în semnificații decît cele a căror semnificație este clară; admit funcțiunile implicite în aceeași măsură ca pe cele implicite. Lui ,,unul sau altul'' îi prefer ,,unul și altul'', lui alb sau negru, albul și negrul și uneori griul. O arhitectură este valabilă dacă suscită mai multe nivele de semnificație și mai multe interpretări combinate, dacă poate fi citit și utilizat spațiul și elementele sale în mai multe feluri deodată » [11].

Hrănit din Eliot și Empson, Venturi are calitatea de a găsi teoretic (și uneori practic) dimensiunea și sensul arhitectural al acestei problematici — nouă la jumătatea deceniului șase. El nu neagă ceea ce Kahn a numit « *nevoia de simplicitate* » dar subliniază faptul că: « *. . . simplicitatea estetică care satisface spiritul nu este valabilă și profundă decît dacă se reazemă pe complexitate internă* » [12]. Citîndu-l pe Aalto pentru exprimarea în forme curajoase a complexității interne, ce contravin pitorescului gratuit (Michelucci).

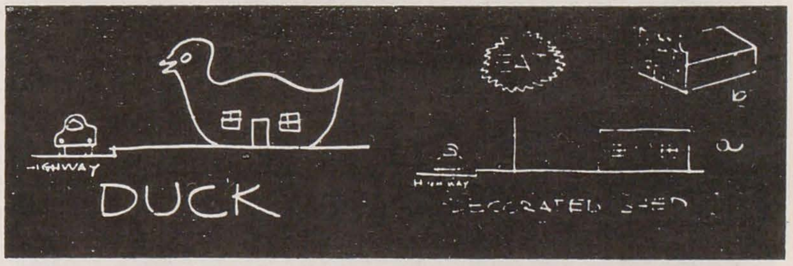
Atrăgătorul spațiu semi-public al sediului Fundației Ford din New York. K. Roche, J. Dinkeloo & Ass., 1963-67

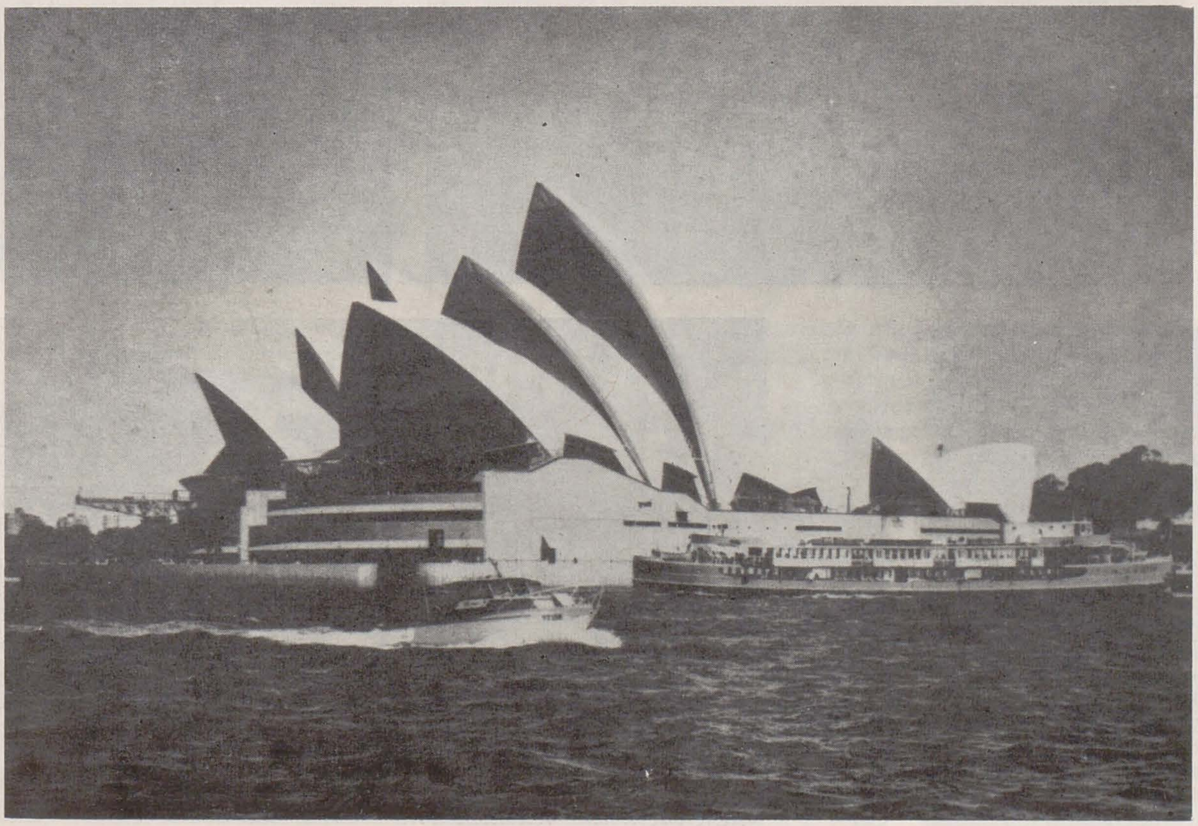
Laboratoarele Richards, Universitatea Pennsylvania. Philadelphia, Louis Kahn, 1957—1964

Ideea folosirii unui cod cunoscut de către *toți* participanții la experiența arhitecturală este susținută de repertoriile alese. Venturi se îndreaptă pe de o parte spre istorie (apelînd cu predilecție la manierism și eclectismul secolului XIX din interiorul căruia Lutyens capătă o dimensiune primordială), pe de altă parte spre noul vernacular urban american, arhitectura Pop a Main Street-ului din Las Vegas [13], și nu numai de acolo, spre marea de vehicule arhitecturale perfect adecvate comunicării prezentate de arhitect în expoziția-eveniment: « *Semne de viață: simbolurile în orașul american* ».

Principiul venturian « *arhitectura ca un hambar decorat* », criticat de Jencks pentru exclusivismul său « modernist » nu pare a fi, privit mai îndeaproape, decît un slogan susținut numai în parte de faptul construit. Astfel dacă la *Allen Art Museum* anexa construită de Venturi și Rauch « *. . . se prezintă ca un hambar decorat în granit roz și gresie roșie, ,,o sală de sport de liceu a anilor '40''*

Schița lui Venturi: « Rața contra hambarului decorat »





Metafora difuză — Opera din Sidney (1974) după proiectul lui Jorn Utzon, cîștigător al concursului din 1957.

NOTE

[1] Despre « manierism » vorbește Venturi (R. Venturi — Complexity and Contradiction in Architecture, The Museum of Modern Art, N.Y. 1966) ca o atitudine legitimă încercările de depășire a fazelor « primare ». C. R. Smith îl vede într-o formă nouă — Hypermanierism (H. New Attitudes in Post-modern Architecture, E. P. Dutton, N. Y. 1977) iar Shin Toki (« Modern Manierism and the Facade » în Japan Architect. nr. 281/1980) face o interesantă analiză a evoluției compunerii fațadelor în arhitectura contemporană. Sînt numai trei exemple — semnificative prin domeniul ce-l abordează fiecare — dintre numeroasele referiri la termen.

[2] « Funcționalismul » — afirmarea primatului funcțiunii — este, precum se știe, unul dintre elementele fundamentale ale doctrinei arhitecturale moderne. Se poate considera că în deceniile 3—6 el devine sinonim al însăși mișcării. Începuturile sale (teoretice) se situează însă în gîndirea raționalistă franceză iar Americii sfîrșitului de secol i se datorează celebra formulă « form follows function » (Louis Sullivan în articolul: « The Tall Office Building Artistically Considered », 1896). Analizînd aceste începuturi Jurgen Joedicke (« Funktionalismusschalte ? » în Bauwelt nr. 40/1978) subliniază că Sullivan și Horatio Greenaugh, din ideile cărora se pare că s-a inspirat arhitectul, aveau în vedere o modalitate complexă, *organică*, de a privi arhitectura, exprimată prin cuvintele: « *o adevărată esență a fiecărei probleme constă în aceea că conține și propune rezolvarea sa* ». În această direcție au evoluat Wright, Hugo Häring, Aalto, Scharoun. În timp însă a proliferat o concepție « primară » privind funcționalismul despre adepții căreia Peter Blake spunea: « *ei gîndeau în felul următor: dacă forma decurge din funcțiune, este atunci posibil să se deducă automat din formularea corectă a unei funcțiuni o formă frumoasă . . . Fiecare mare oraș american este înțesat de imobile de raport sau de construcții comerciale a căror realizare este fructul unui asemenea automatism; forma a fost determinată pe baza reglementărilor de urbanism; fațadele sînt compuse din pereți cortină extrași dintr-un catalog; dispoziția încăperilor a fost stabilită de experții în clădiri; circulația interioară de experții în ascensoare, iar holul a fost desenat de concesionarii chioșcurilor de jurnale* » (Dictionnaire de l'architecture moderne. Ed. F. Hazan, Paris, 1964).

[3] Marie-Laure de Leotard — « Les H.L.M. sauvées du gris » în L'Express nr. 1554/28 IV 1981.

[4] Charles Jencks — Le Langage de l'architecture post-moderne, Academy Editions Denoël, Londra, 1979.

[5] Arthur Drexler a găsit pentru bogata lume a formelor cu referință la anumite moduri de manifestare a vieții (plante, animale etc.) sau fenomene și procese ale acesteia, acest inspirat termen. A. Drexler — Transformations in Modern Architecture. The Museum of Modern Art, New York, 1979.

[6] Oscar Niemeyer — Prezentare la catalogul orașului Brasilia, editat de M.A.E. brazilian.

[7] Reiner Banham — Brutalismus in der Architektur — Karl Krämer Stuttgart/Berna, 1966. Sînt numeroși comentatorii care văd în aparența de « cazemată » a unor clădiri brutaliste din anii '65 o influență directă a arhitecturii « de bunker » a fortificațiilor de pe coasta Atlanticului sau a turnurilor antiaeriene britanice și austriece.

[8] Martin Powley — Archigram Group — Delone, Londra, 1968.

[9] Ch. Jencks — ibidem 4. Lui îi aparțin și termenii « metaforă dirijată », «metaforă sugerată » și « metaforă prin accident ».

[10] R. Venturi — ibidem 1. Prefața lui Vincent Scully.

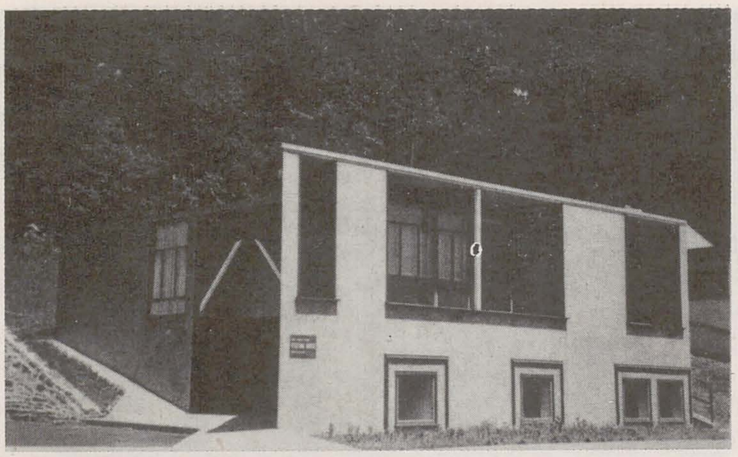
[11] R. Venturi — ibidem 1

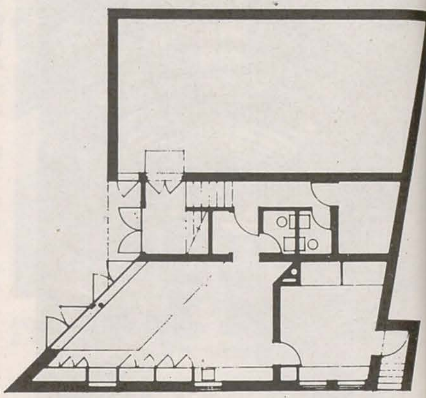
[12] R. Venturi — ibidem 1

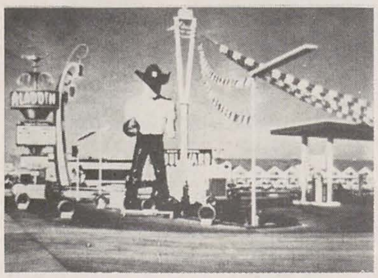
[13] R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenoor — Learning From Las Vegas, Cambridge, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

după propria lor (a autorilor — n.n.) definiţie, lipită unui edificiu neo-renaştere cu linii calm-armonioase . . . »[14], locuinţele pentru bătrîni *Guild Haus* din Philadelphia apelează deliberat la o factură duală: convenţional-modestă spre interiorul terenului şi simetrică-monumentală spre stradă. Astfel « hambarul » — propunerea de arhitectură indiferentă şi oarecare (chiar « urîtă »), fardată cu elemente de recuzită, este contrazisă de majoritatea realizărilor echipei Venturi, în care fostul emul al lui Kahn nu se poate depărta de încercarea (binevenită) de modelare a spaţiului tot aşa cum clădirile sale tind a spune ce sînt prin propria materialitate şi nu numai prin semne « lipite ». Duşmanul înverşunat al « raţelor » (în semiologie = semnul iconic) nu se poate despărţi de ele. Dar nu este oare tocmai Venturi campionul contradicţiei?







Las Vegas — fotografie de Robert Venturi

Post-modernismul

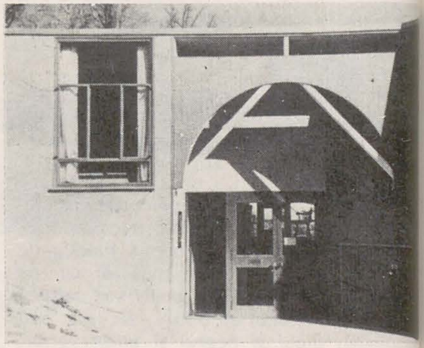
Chiar o asemenea rapidă trecere în revistă cred că permite reliefarea aspectului caracteristic principal al etapei actuale a evoluţiei arhitecturii: încercarea de a restabili contactul cu « consumatorul » de arhitectură. Prin aceasta ea se distanţează de momentul istoric anterior, explodînd într-o jerbă multicoloră. O jerbă al cărei cordon ombilical nu este însă şi nu va fi secţionat. Pentru că seva socială şi (paradoxal) umanistă a arhitecturii secolului XX este « modernă ». Se pare însă că revine abia acestor ultime decenii ale veacului menirea de a găsi răspunsuri arhitecturale eliberate de crispările plămădirii.

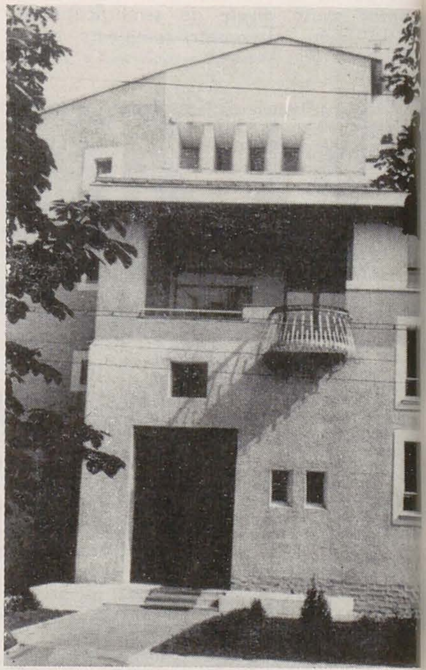
De aceea în terminologia actuală arhitectura este *post-modernă*, în aparentul nonsens al acestui termen fiind cuprinsă ruptura dar şi continuitatea. Pentru cel care consideră că a folosit pentru prima dată pertinent (în cîmpul arhitecturii) noţiunea: *« un edificiu post-modern . . . este un edificiu care se adresează cel puţin unui dublu interlocutor: pe de o parte arhitecţilor şi unei minorităţi preocupată de semnificaţiile specific arhitecturale, pe de altă parte publicului în general sau ocupanţilor locului, ale căror preocupări se formulează în termeni de confort, de construcţie tradiţională şi mod de viaţă »*[15].

Acceptînd sau refuzînd termenul, nu putem nega faptul că ne aflăm în acest al nouălea deceniu în faţa unei realităţi arhitecturale diferite, marcantă prin diversitatea preocupărilor şi încercărilor. A schiţa direcţiile ei principale de evoluţie este o operaţie asemănătoare reperajului într-un cîmp de luptă deschis. Îndrăznesc totuşi a vă prezenta, cu ajutorul unei substanţiale ilustraţii, o creionare de tendinţe ale căror criterii să nu fie exclusiv morfologice-sintactice, tehnologice sau social-evenimenţiale, dar să cuprindă, pe cît posibil, aceste prioritare dimensiuni.

Istoricism şi contextualism

Încercarea de conciliere a codurilor îmbracă formele cele mai diferite. Apelul aluziv la repere familiare ale « casei » (afirmarea intrării, acoperiş în pantă, conturarea golurilor, materiale tradiţionale etc.) se regăseşte la Nurse Headquarter, Casa Johnson dar şi la Tîrgu Jiu. Eclectismul istoric declarat apare la Piazza d'Italia.





1, 2, 3 (dr.). Clădirea sediului surorilor medicale din Pennsylvania de Nord, Ambler. Venturi şi Short, 1960-62

4. Casa Brand Johnson, Vail, Colorado, Venturi şi Rauch, 1976

5. Hotel la Tg. Jiu, Gh. Petraşcu şi Mircea Lupu, 1966-67

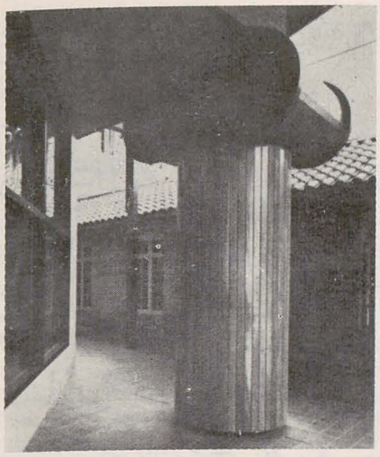
6. Fîntîna St. Joseph în Piazza d'Italia, New Orleans. V.I.G. Charles Moore şi August Perez & Ass., 1974-78

---

[14] Ch. Jencks — ibidem 4

[15] După Ch. Jencks prima utilizare a termenului în context arhitectural urcă la un articol al lui J. Hudnut din 1949. După o serie de alte apariţii sporadice el revine la un concept conturat într-o suită de evenimente legate de activitatea lui Jencks din 1975 şi îndeosebi în articolul: « Sosirea arhitecturii post-moderne » — revista A.A.Q. nr. 4/1975.

https://biblioteca-digitala.ro



Pentru Venturi rapelul istoric capătă adesea o tentă ironică prin schimbări de scară, sens sau material (Allen Museum). O importantă dezvoltare cunoaște în S.U.A. continuarea unor aspecte caracteristice ale arhitecturii vernaculare « Shingle Stile ». Încercări pertinente de apropiere (în condițiile caracteristice dificile ale țărilor în curs de dezvoltare) de problemele habitatului face cunoscutul arhitect egiptean Hassan Fathy. Alteori istoria și tradiția devin materie brută pentru cele mai diferite interpretări.

---

1. Muzeul memorial de artă Allen, Oberlin. Venturi și Ranch, 1975

2. Casa Osborn, Statul N.Y. J. V. Righter, 1972-73

3. Ansamblu de locuințe la Pershore. Arhitecții Darbourne & Darke, 1975-78

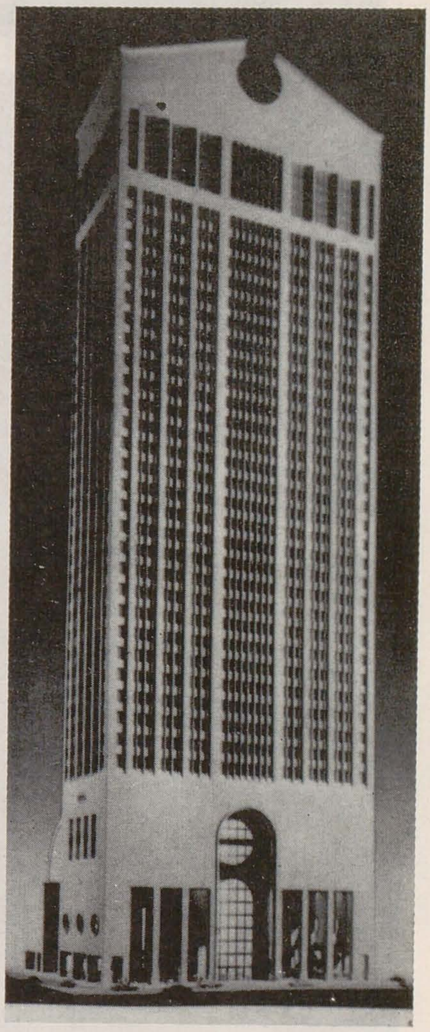
4. Ansamblul « Zidul Roșu », la Manzanera. Taller de Arquitectura, 1969-75

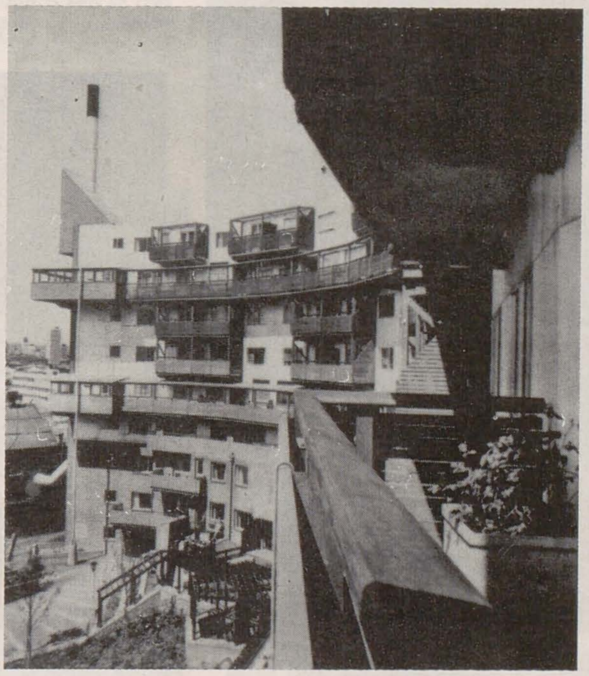
5. Detaliu al « zidului » (blocul sinusoidal) din cadrul ansamblului Byker la Newcastle. R. Erskine, 1974

6. Proiect pentru sediul social al A.T.T. New York. Johnson & Burgee, 1979

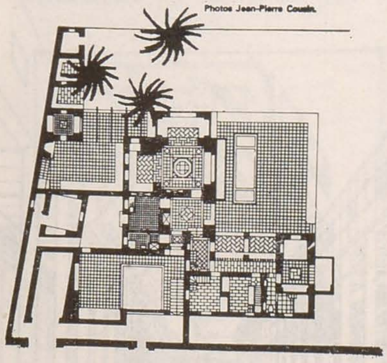
7, 8. Casa Fuad Riad în apropiere de Cairo, Hassan Fathy. Dispoziția planimetrică, climatizarea (naturală), sistemul constructiv și materialele preiau tradiția

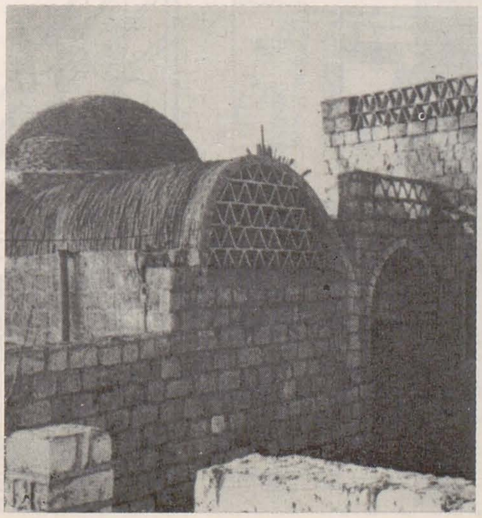
9. Pentru centrul civic Hillingdon (1974-77) biroul de proiectare al lui Robert Matthew a apelat în primul rînd din considerente de scară la o volumetrie fragmentată susținută de un material tradițional: cărămida, grupate sub un protector acoperiș cu invelitoare din țiglă

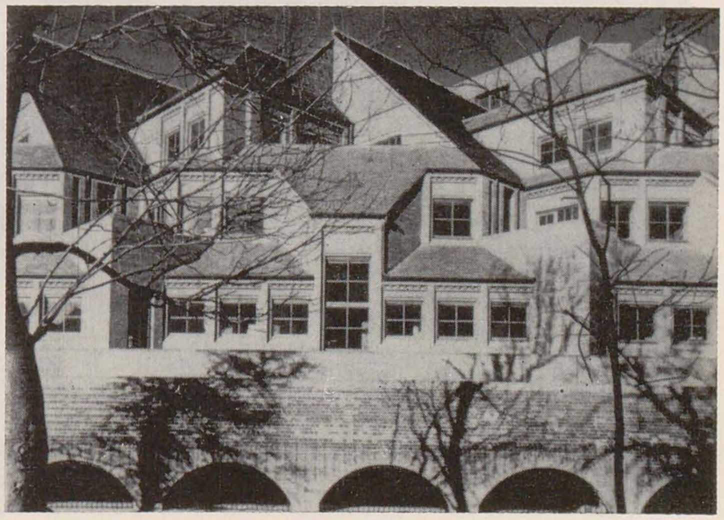




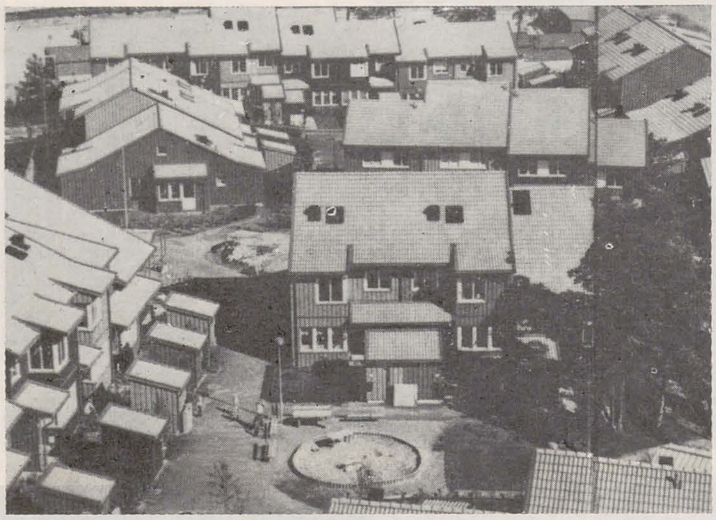
Photos Jean-Pierre Cousin.

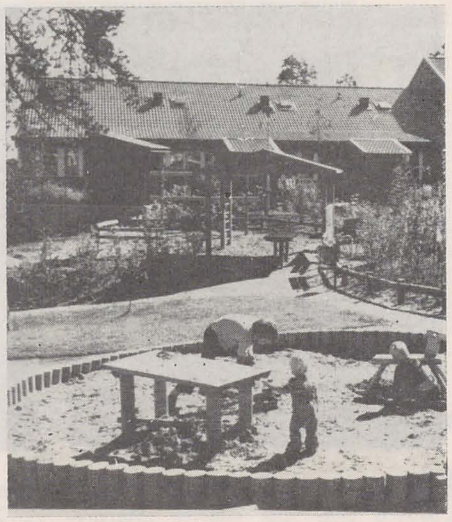


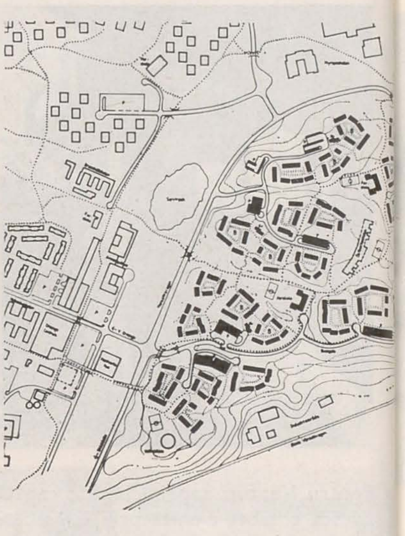


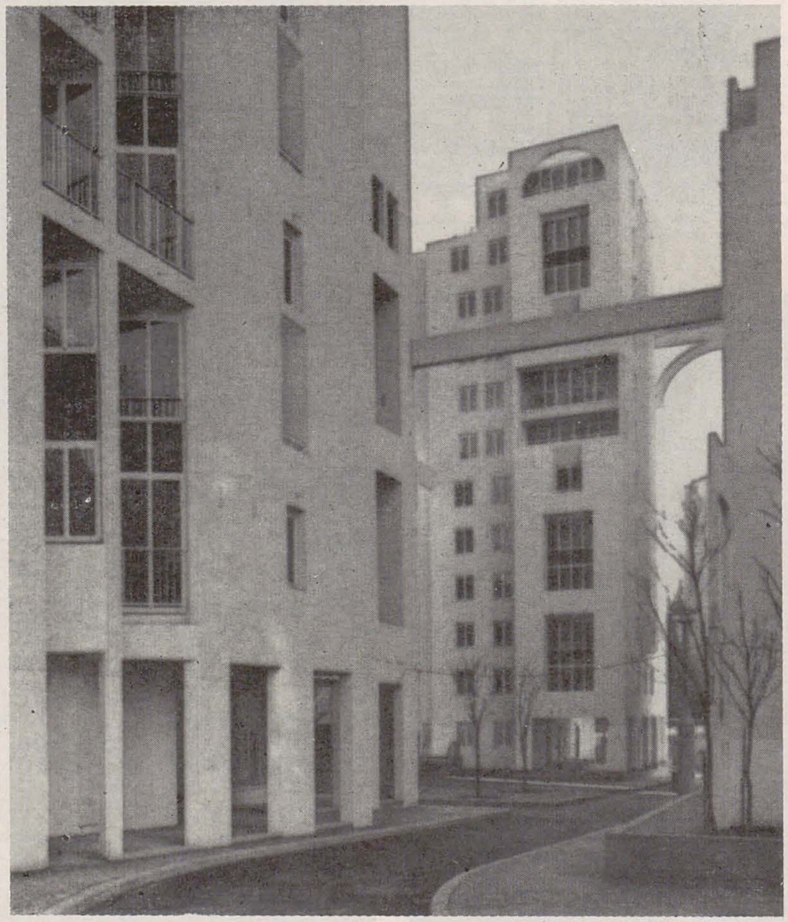


https://biblioteca-digitala.ro









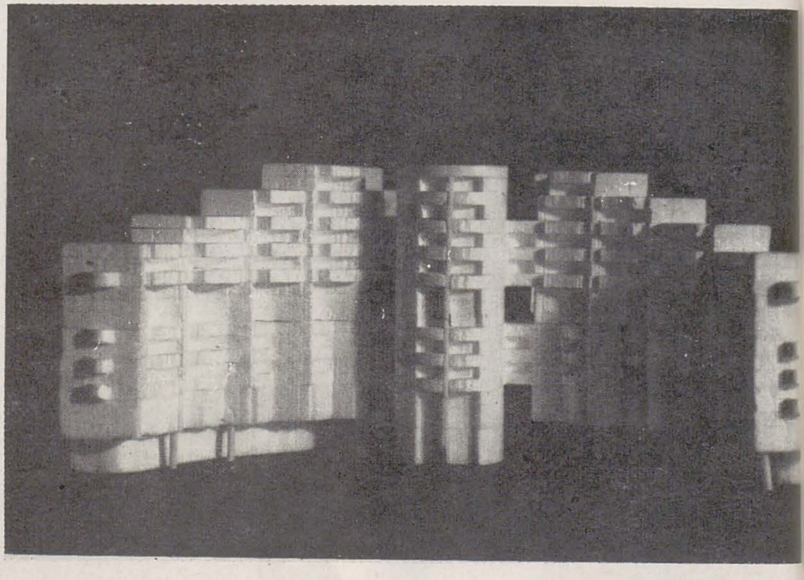
Cea mai interesantă manifestare a contextualismului este fără îndoială abordarea problemelor locuirii. « Satul în oraș » înregistrează astfel succese nu numai comerciale constituindu-se ca o modalitate viabilă de concepere a complexei probleme. În « oraș », însă, compozițiile elaborate, ținînd seama de « negativul » țesutului urban, încearcă (adesea cu succes) să dea o nouă dimensiune străzii, pietonalului, pieței.

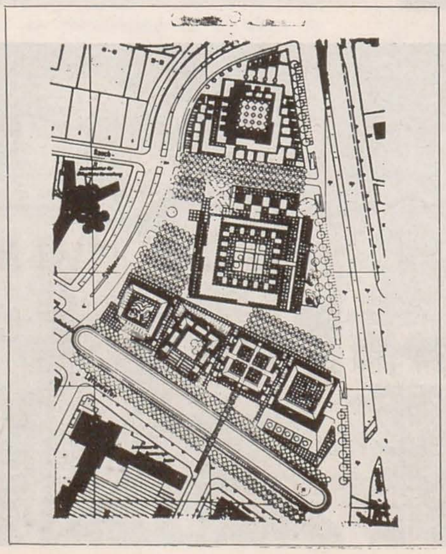
1, 2, 3. Ansamblul Östra Ormige, Nakra (Suedia). C. J. Engström, 1972-79

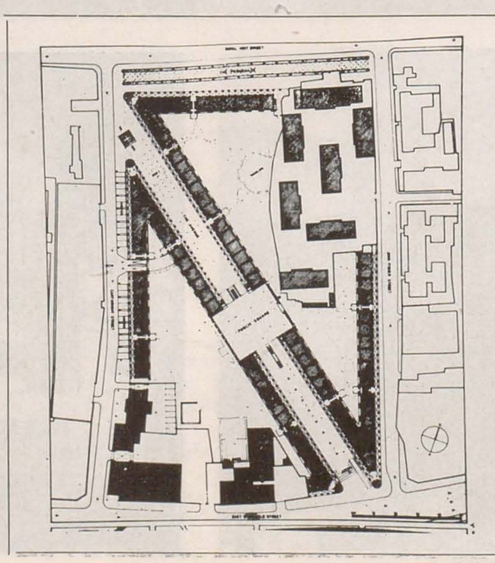
4 și 5. Ansamblul Rue des Hautes Formes, Paris (G. Benamo și Gh. de Portzemparc, 1976-79) și macheta blocului « exedra » de pe « Calea Victoriei Socialismului », București. Șef proiect arh. A. Beldiman, 1981

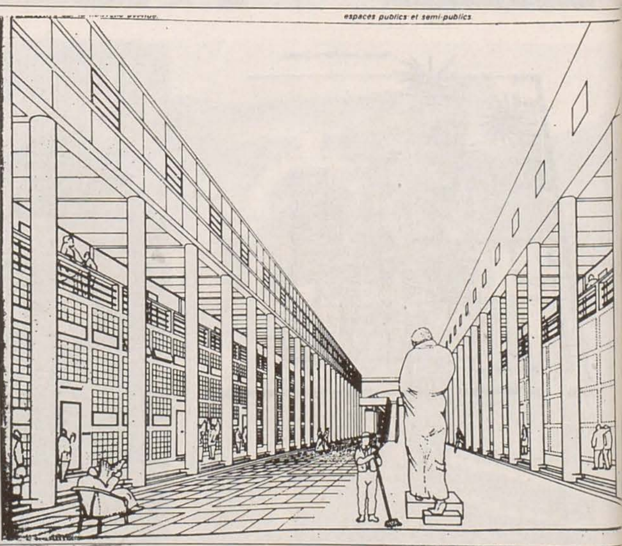
6. Proiect pentru Curtea de apel din Berlinul Occidental. O. Mathias Ungers, 1979-80

7, 8. Proiectul lui Leon Krier pentru concursul ansamblului de locuințe Royal Mint Square, Londra, 1974. Aluzie mărturisită la Bath, Brighton Docks



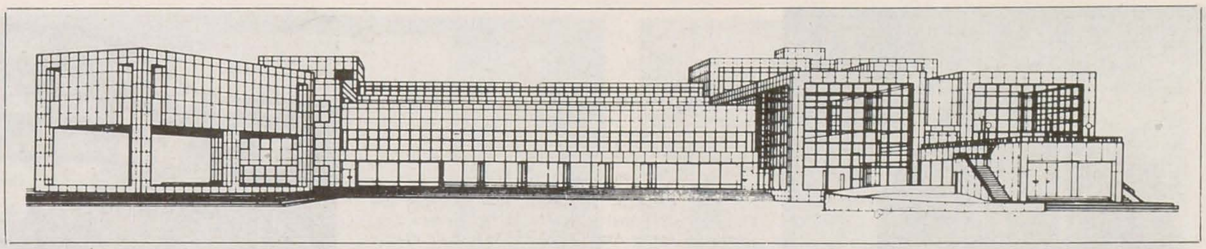






https://biblioteca-digitala.ro

1. *Muzeul prefecturii Gunna, Takasaki. A. Isozaki, 1974. « Amplificarea » imaginii arhitecturale*

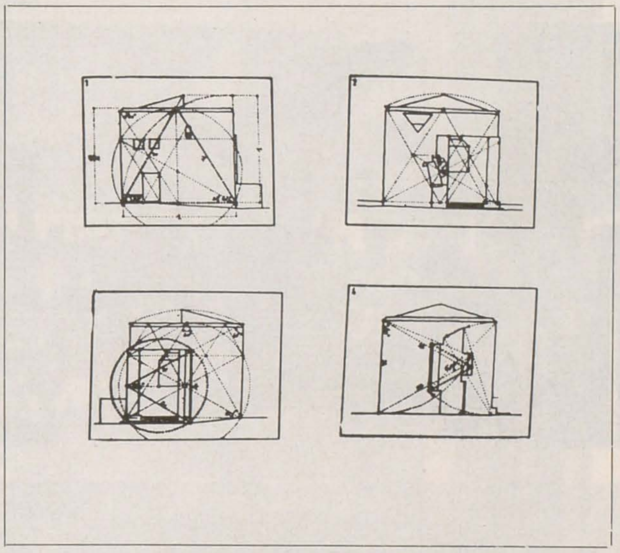


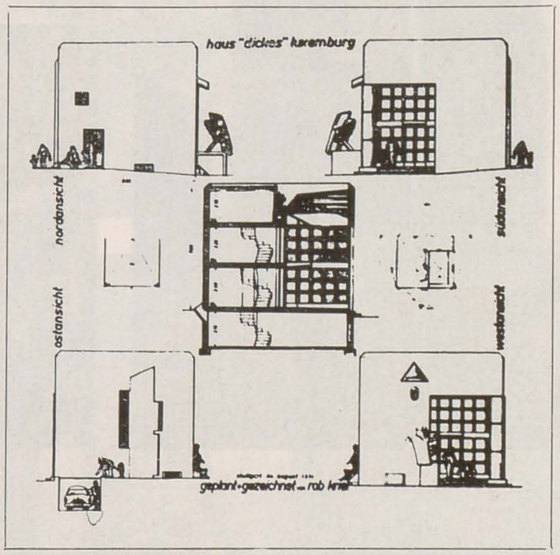
Exerciții de stil, sintaxă și ideologie

Ieșirea de sub dominația elevației ca « ridicare » a planului a deschis cîmpul a numeroase încercări de vitalizare sau înnoire a gramaticilor formative. Uneori (Krier) experimentele nu sînt departe de estetica normativă antică, medievală, renascentistă (R. Krier — « Im Quadrat » în Bauwelt 9/1975). Arata Isozaki (« About my Method » in J.A. 8/1972) merge mai departe. Punctul de plecare al celor șapte metode folosite de el în proiectare este « Acordarea formei fizice unei imagini vizuale » (inițiale — n.n.). « Pun accent pe membrana care acoperă obiectul fizic și o disjung cîteodată forțat de obiectul fizic propriu-zis. Aceasta echivalează cu un proces de proiectare care exprimă relații vagi între oamenii care privesc și lucrurile privite. Cu alte cuvinte elimin elementele universale definitive, aducînd la existență o anumită calitate ,,grea'' inerentă arhitecturii și obiectelor fizice ». Metodele au denumirea: « piese de șah », « secționare », « proiectare », « împachetare », « transfer », « răspuns », « amplificare ».

Școala newyorkeză apelează în general la transferuri geometrice. Rezultatele sînt adesea aspru judecate. Despre Casa III a lui Peter Eisenman, Jencks spune: « o ciocnire între structură, volum, funcție, spațiu, dulapuri și rest».

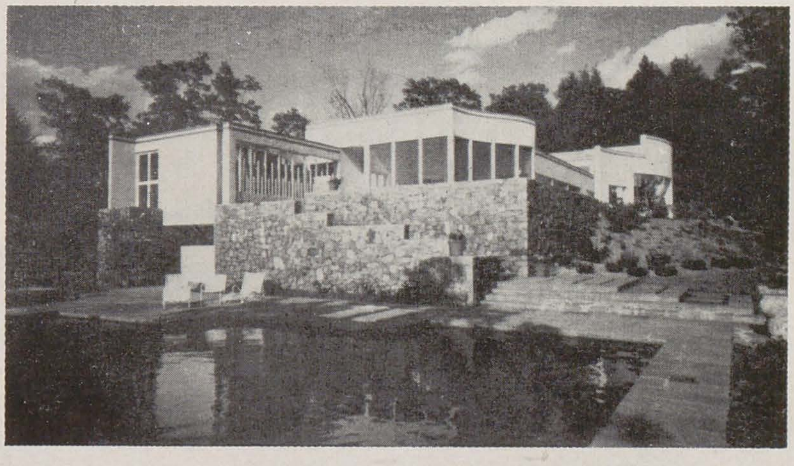
Eisenman pretinde însă că depășește post-modernismul prin implicarea ideologiei. Ideologia lui Eisenman este: imposibilitatea omului modern de a se mai încrede în propria rațiune și perfecțiune. (Rosalind Krauss: « Death of a Hermeneutic Phantom — Materialisation of a Sign in Peter Eisenman's Work. A + U nr. 3/1980).

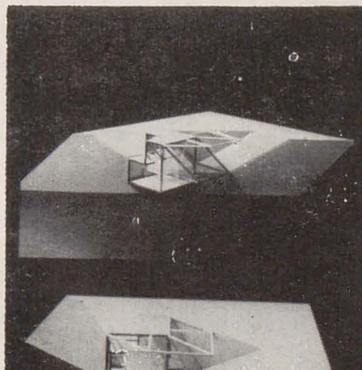


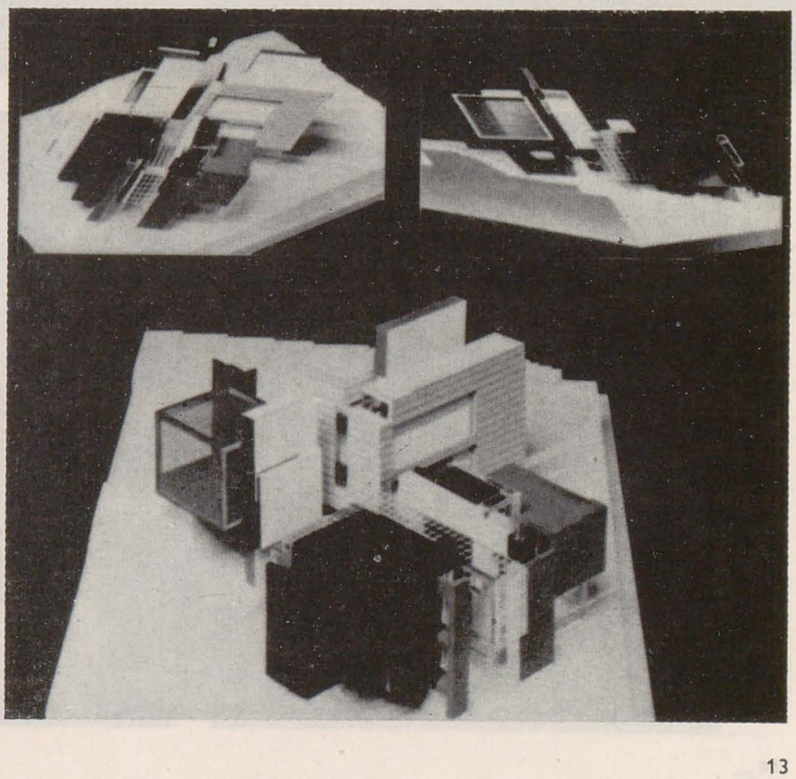


2. I, II, III, IV, 3. Casa Dikes, Luxemburg. Robert Krier, 1974. Pe baza unei idei de casă în « L » a lui Corbusier (1922)

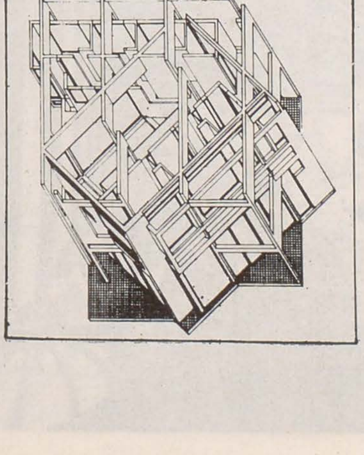
4. Casa Westchester, Armonk, N. Y. R. Stern și J. Hagman, 1974-76 →

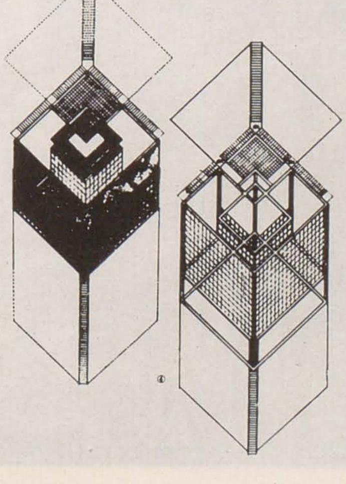




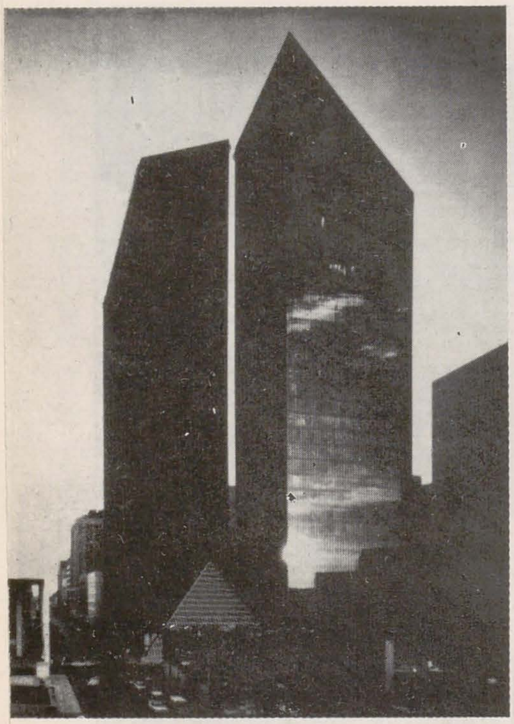


5—8. Exercițiile lui Peter Eisenman. De la « naiva » rotire la 45° (casa III) la spațiul « axonometral » — o nouă realitate (Casa X)



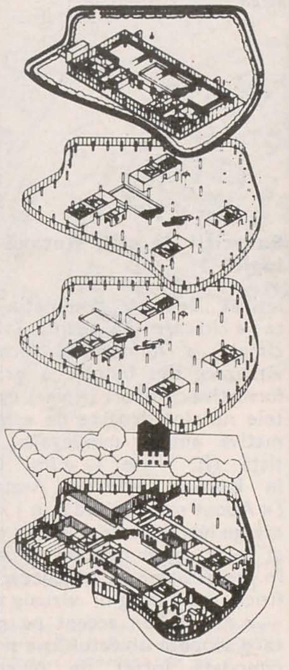


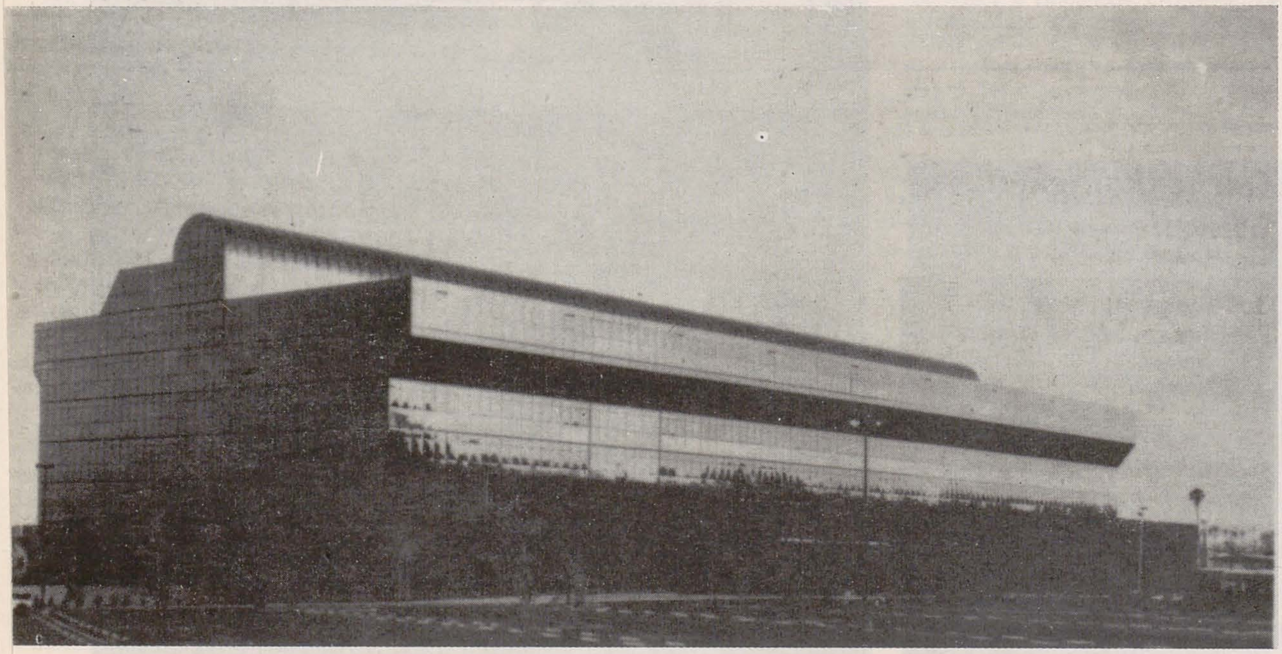
https://biblioteca-digitala.ro



1. Imobilul firmei Penzoil, Houston, Tex. Arhitecții Johnson și Burgee, 1970-76

2, 3, 4. « Pianul cu coadă » — birourile din Ipswich ale firmei Willis Faber & Dumas Ltd. Arhitecți Foster Ass., 1970-75. Vedere de noapte și zi și desfășurare axonometrică





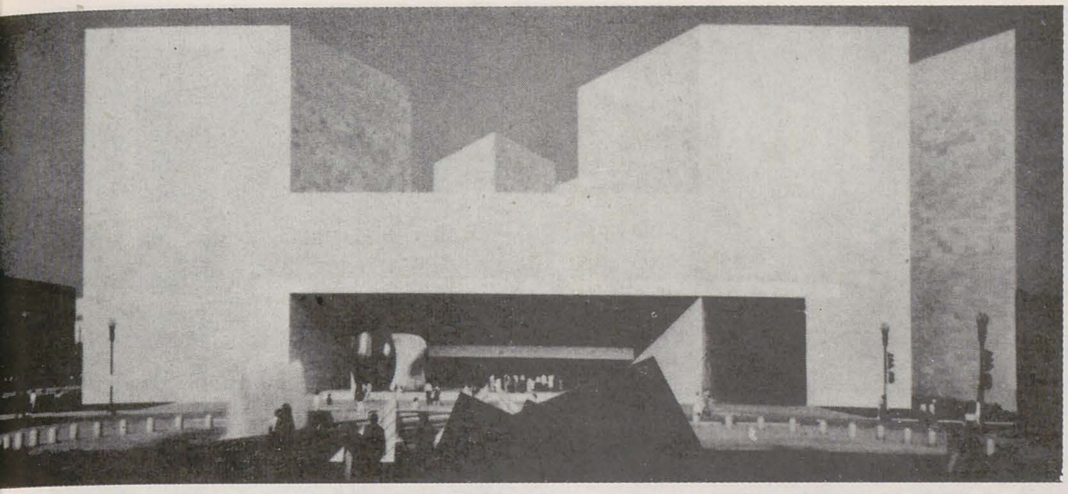
Heigh Techn și metaforă

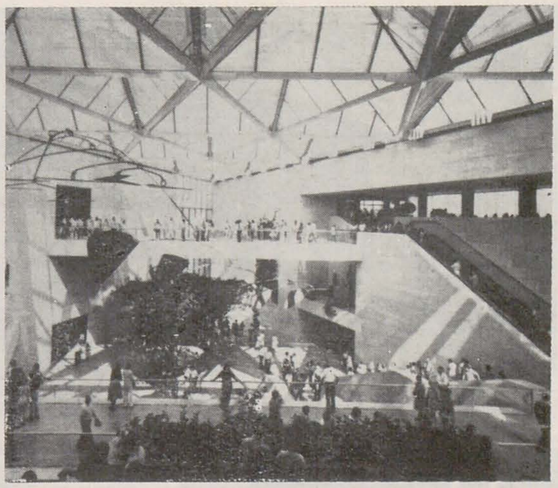
Formulele cunoscute (uneori uzate) ale « stilului internațional » tind a se adapta noului gust. Volumetriile se înviorează rămînînd totuși într-o stereotomie atent controlată geometric sau apelează la tăieturi noi, inedite mulaje cu o deschidere metaforică amplă. Un excepțional cîștig real al ultimilor ani este preocuparea pentru crearea, în cazul clădirilor publice, a unor mari spații susținute cu un nou brio profesional.
Participantul la viața civică sau publică ce se desfășoară în aceste spații « se contaminează » de « statura » lor în virtutea unei noi interpretări a « Einfühlungului ».

5. « Balena albastră » — Pacific Design Center, West Hollywood. Cesar Pelli, Gruen Ass., 1971-76

6. Hotel « Bonaventure » Los Angeles. J. Portman & Ass., 1970-76

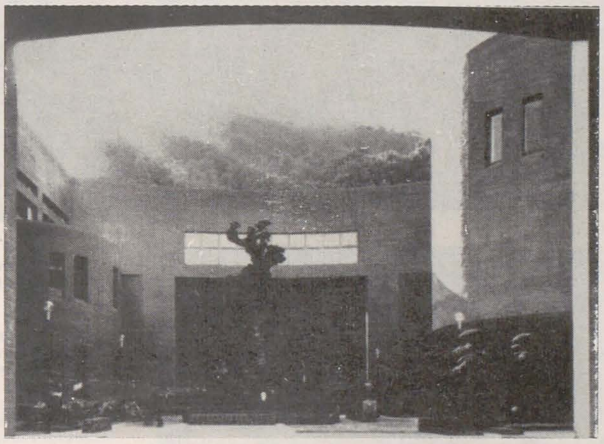
7. Marele hol interior al hotelului Hyatt Regency, San Francisco (1968-73), prima realizare de răsunet a arhitectului-promotor John Portman.

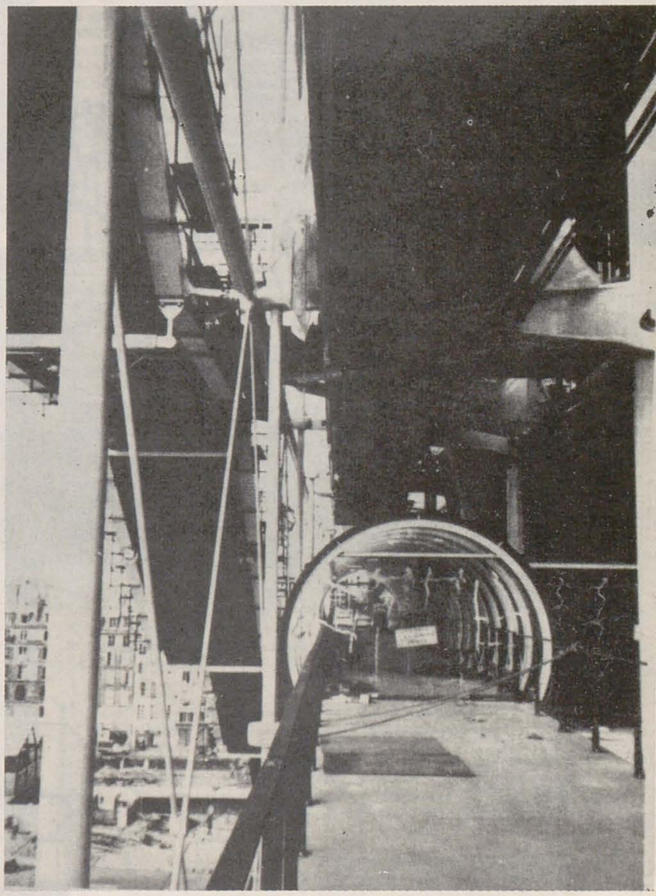


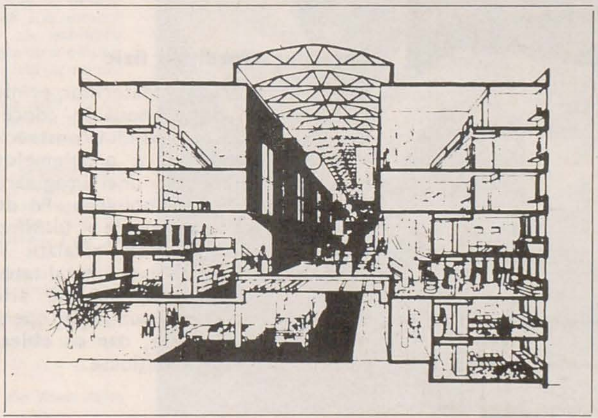


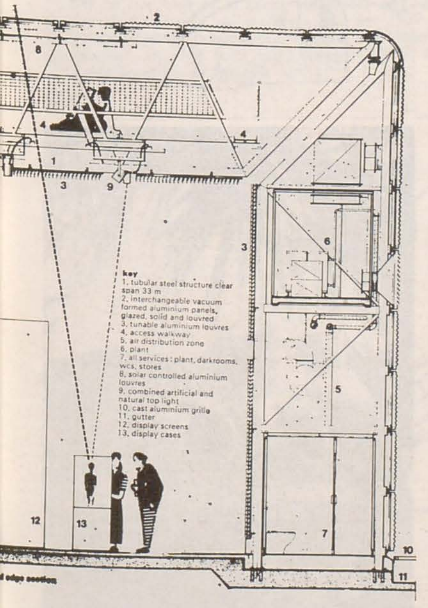
1, 2. National Gallery, clădirea de est, Washington. I.M. Pei & Part., 1978
3. Primărie la Waky. Kisho Kurokawa & Part., 1977-79
4. (dr.) Detaliu al « tunelului » de încărcare la Centre « Georges Pompidou » din Paris. Arhitecții R. Piano și R. Rogers. Structura metalică proiectată de cunoscutul birou Ove Arup a fost construită de firma Krupp
5. Cristall Pallace, Londra 1951. Arch. Joseph Paxton
6. Secțiune perspectivă prin Căminul studențesc Edmonton. Arhitecți B. Myers Ass. și R. L. Wilkin, 1978
7, 8, 9. Centrul de arte vizuale al Universității East Anglia la Norwich (arhitecții Foster Ass., 1974-77). O impecabilă « anvelopă » care ne-ar aminti cu ușurință un hangar dacă nu ar fi rafinata tratare a interiorului

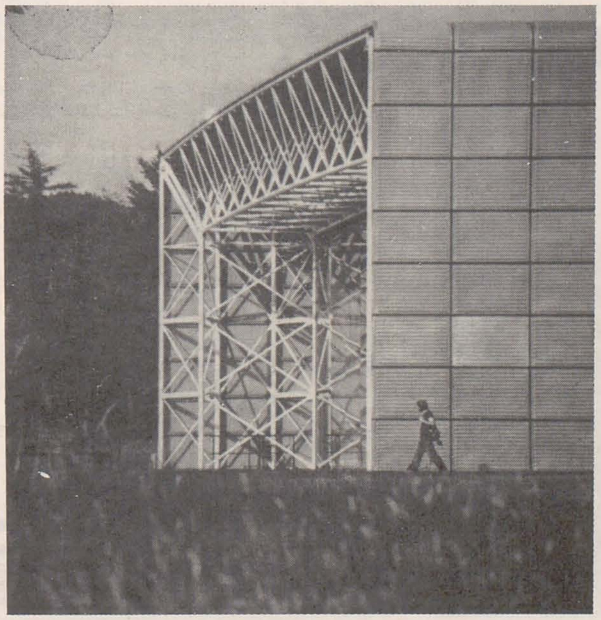
Pornind de la modelul paxtonian (Cristall Pallace) noi « galerii » desfășoară un sofisticat discurs tehnologic. Alteori prezența sa este suportul discret al unor remarcabile performanțe spațiale.



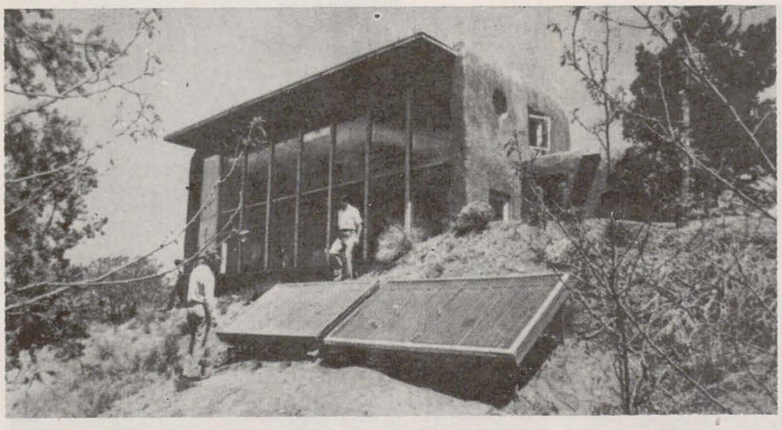




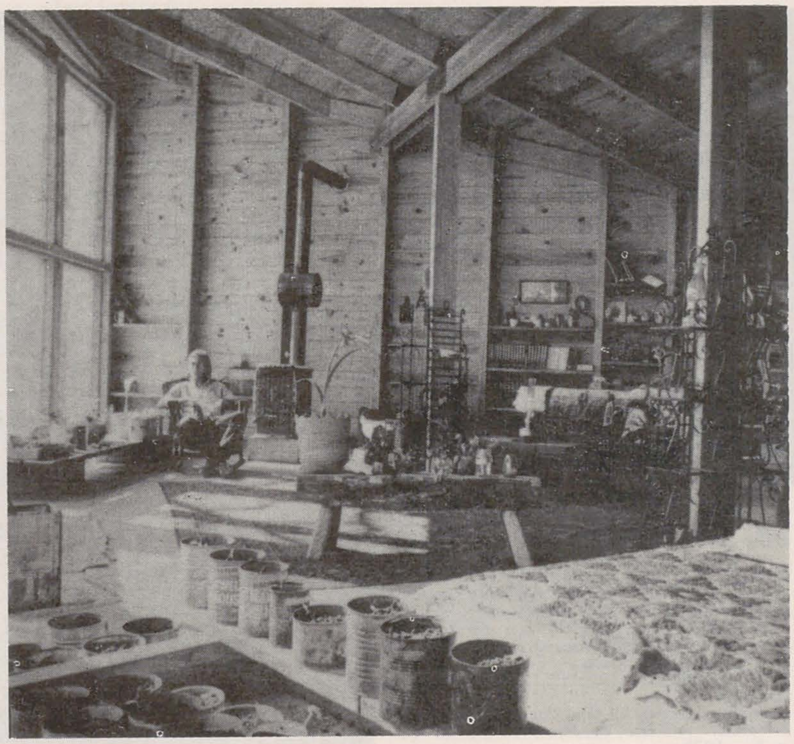




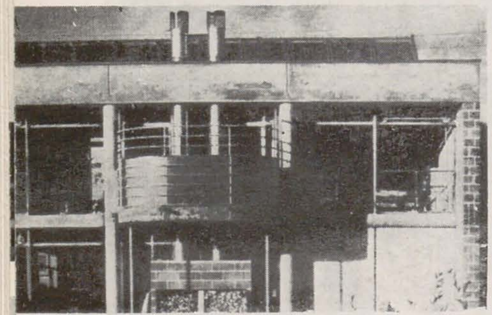
https://biblioteca-digitala.ro

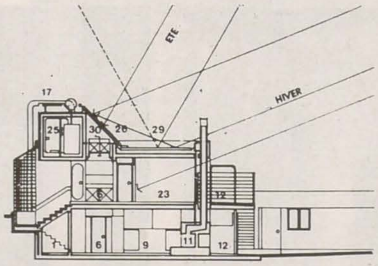


Unul dintre pionierii arhitecturii solarizate « pasive » — Casa Sunscoop la Santa Fe (New Mexico). David Wright, 1974

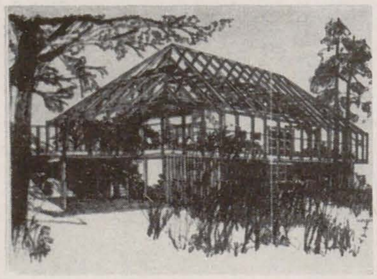


Interiorul unei cabane în munții Ozark (Arkansas) folosind radiația solară directă și « efectul de seră ». J. Lamberth, 1974

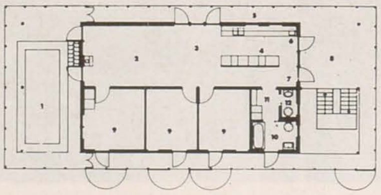


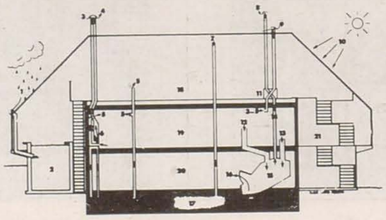


↑
Energia solară folosită în sistem « activ » la o locuință la Hofstetten (Elveția). M. Wagner, 1978 (st. și dr.)



« Casa naturii » lîngă Stockholm. B. Warme, 1974–1978 (st., dr., sus și jos)

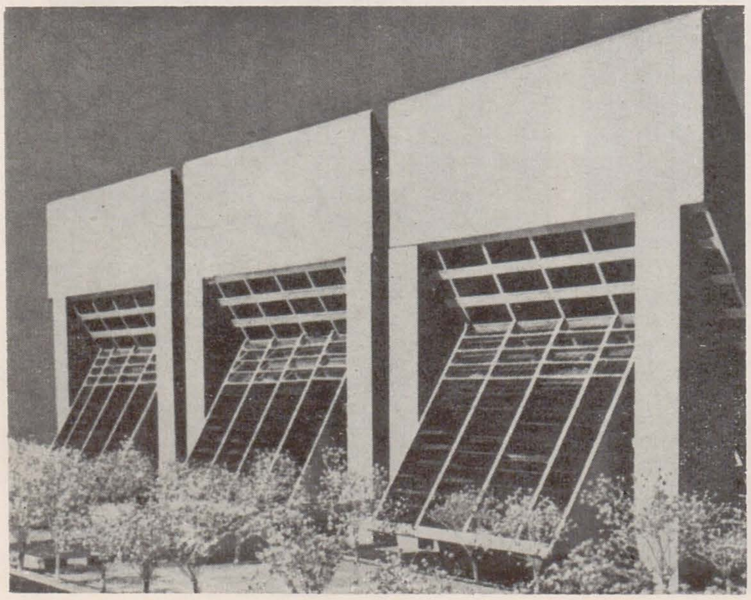


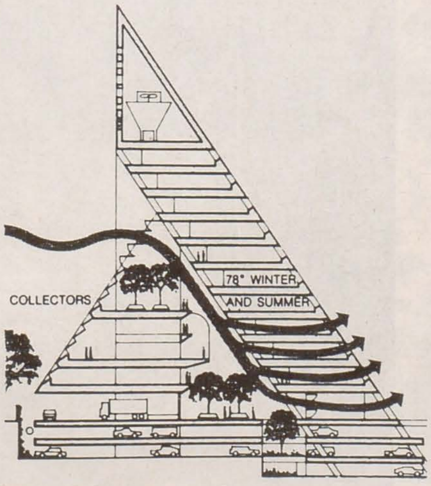


Locuință « autonomă » realizată de corporația « Dimetrodon » la Warren (Vermont) J. Sanford, R. Travers, B. Maclay, 1977 →

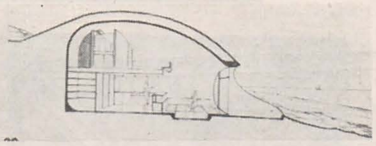
Conștiința mediului fizic

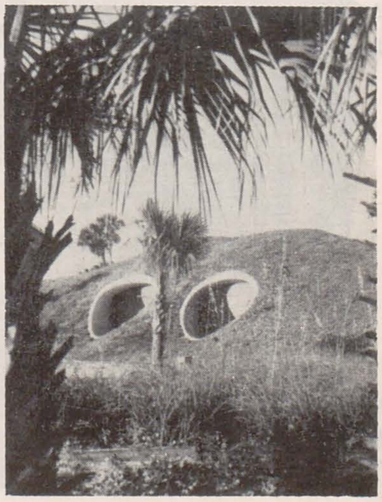
Criza energetică și a materiilor prime a introdus o optică nouă în conceperea și realizarea mediului construit. Modul de rezolvare a problemelor ocupă însă extremele unei imaginare scale a implicării tehnologice. Pe de o parte casa « autonomă » folosind (prin intermediul unor instalații și echipamente complexe) totalitatea energiilor nepoluante, pe de alta « arhitectura dulce » punînd în operă mijloace mai modeste, dar cu obiective la fel de ambițioase.





Preocupările energetice ating astăzi și clădirile de mari dimensiuni. Clădire de birouri la Houston. C. R. Scott, 1979 (st. și mijloc).





« Casa-dună » la Atlantic Beach, Florida. W. Morgan, 1974-75 (dr., proiect și foto)

alvar aalto

ruxandra bușneag iotzu

«La plus grande liberté
naît de la plus grande rigueur»
PAUL VALÉRY

S-a spus adesea că atmosfera Finlandei a fost hotărîtoare pentru viziunea arhitecturală a lui Alvar Aalto. Ea a acționat deopotrivă ca factor natural și ca factor de climat social-politic. «Dacă Aalto s-ar fi născut într-o altă țară democrată — de exemplu în Elveția sau America — nu ar fi cîștigat niciodată, în 1929, premiul întîi pentru un proiect ca cel al sanatoriului din Paimio. Aripile i-ar fi fost frînte înainte ca el să înceapă să zboare, sau i-ar fi fost scurtate cu compromisuri. Nimic nu indică mai clar regimul spiritual al unei țări ca facultatea unei administrații de a recunoaște încă de la început talentele de vîrf, avînd instinctul să se încreadă în ele»[1].
Aalto s-a dedicat integral ideii de arhitectură, căci pentru el «arhitectura nu era o profesiune, era vocație»[2]: «a te ocupa de arhitectură este un lucru care absoarbe și umple fiecare moment; nu există nici început și nici sfîrșit» (Alvar Aalto*).
El nu a tras niciodată o linie între viața privată și arhitectură. Aino Aalto, prima sa soție, i-a fost partener de lucru din 1924 pînă în 1949**. Nu putem astăzi aprecia exact «măsura influenței pe care a exercitat-o Aino asupra lui Alvar Aalto»[3]. Știm doar că proiectele lor erau semnate «Aino și Alvar Aalto», iar Siegfried Giedion (care era și prieten al familiei) afirmă că n-ar fi fost un gest de cavalerism. Nu vom ști deci, din umbra în care voit s-a așezat, care a fost rolul lui Aino Aalto în desăvîrșirea personalității marelui arhitect***.

Aalto a știut să îmbine visul și libertatea cu rigoarea. El a avut îndrăzneala, o îndrăzneală solid fundamentată, să lase instinctul să dicteze. Recunoscînd în joc «un principiu al artei», a avut puterea să-și transforme elanul imaginativ în fapt de arhitectură. «În domeniul arhitecturii Aalto este cel mai puternic exponent al celor care știu să îmbine iraționalitatea și standardizarea. Adică: să nu lase standardizarea să decidă, ci să slujească»[4].

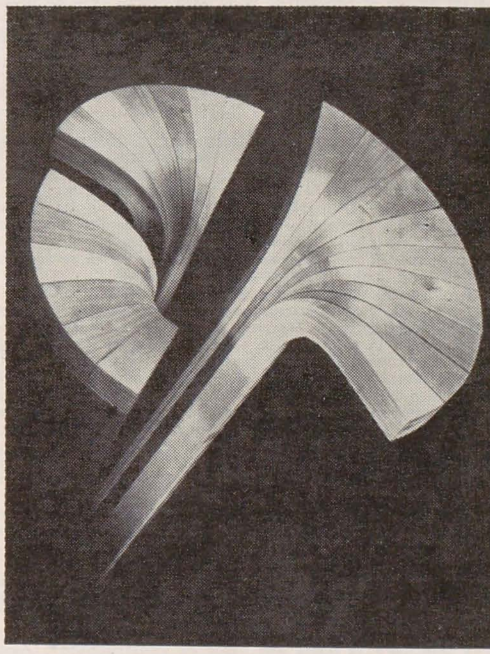
Arhitectura lui Alvar Aalto este rezultanta concepției lui despre om în corelație cu natura, totul desfășurîndu-se sub semnul tradiției particulare a Finlandei. «Sentimentul de echilibru pe care ți-l dă un peisaj mi-a dat noțiunea comportării omului în natură» (A.A.). Om, arhitectură, natură — iată trinomul pe care se întemeiază concepția sa înnoitoare.
Aalto știe ce înseamnă liniștea și simplitatea unui golf. El nu preia din natură doar calmul, echilibrul static; pentru el este la fel de importantă și ideea de mișcare, peisajul dinamic, apa, vîntul, valul.
Kalevala ne înfățișează o Finlandă cu «mii de promontorii, sute de mici insule»[5] — un tot frămîntat. Apa, nesfîrșită în varietatea ei, este unul din personajele principale ale epopeii: «Spintecat-a Väinämoinen, / Într-o zi întreagă, ape / De pe lîngă țărm; în ziua-a / Doua, ape de prin mlaștini, / Iar în altă zi, șuvoaie».
Marea simplitate a arhitecturii lui Aalto (asemenea «simplității» lui Brâncuși) se hrănește din natură, iar drumul pînă la ea e anevoios.
«Principiile mele se bazează pe umanism, dacă pot folosi un cuvînt așa solemn» (Aalto fugea de marile cuvinte; a fost dintru început un om al faptei). Preocupat în permanență de om, de responsabilitatea arhitectului în crearea mediului psihologic, Aalto spune Nu «formalismului snob și inuman al marilor orașe», spune Nu «mașinii de locuit», ale cărei urmări le vedea poate asemenea lui Prévert:
«Et l'homme confortablement installé dans sa machine à habiter lit à la machine à lire la réponse de la machine à écrire. Et dans sa machine à rêver avec sa machine à calculer il achète une machine . . .»
Presimțea și el că de la «mașina de locuit» la «mașina de visat» nu este decît un pas.
Preocuparea arhitectului pentru factorul psihologic devine concretă în cazul sanatoriului din Paimio (1929—1933) unde totul, de la culoarea plafonului la amplasarea sursei de lumină, de la orientarea camerelor la studierea traseelor în clădire, este gîndit în funcție de psihologia omului bolnav. Aalto studiază mereu omul; fiecare clădire este pentru el un prilej de a afla ceva nou despre om, de a proiecta ceva nou pentru acest suprem beneficiar.

Aalto vede întotdeauna omul în relația lui primordială cu natura, o natură «hotărîtoare» care formează «substanța fundamentală a finlandezilor»[6].
Ca și Brâncuși*, el se află la o răspîntie: în cazul său e vorba de o interferare de timp istoric, pentru că în Finlanda «epoca medie și preistoria au rămas vii și intră în relație cu cultura apuseană. Această dublă natură o poartă Aalto în el. Ea este cea care imprimă lucrărilor lui tensiunea creatoare»[7].
Kalevala, marea epopee finlandeză, ne face să vedem omul, aici literalmente «fiu al naturii» într-o comuniune mai strînsă cu aceasta, mai profundă decît la alte popoare ale Europei. Vom regăsi la arhitect respectul eroilor epopeii pentru materia care poate fi făcută să cînte, iubirea pentru arbori și stînci. Reîntîlnim la Aalto lemnul și arama — materiale care revin în Kalevala. Asemenea lui Brâncuși, el reevaluează o tradiție arhaică a țării sale: cea a construcțiilor în lemn. «Hintergrundul» tradiției este viu, este prezent în subtextul operei. Trecut și prezent, deopotrivă hrănite de natură, trăiesc alături în Finlanda și în arhitectura lui Alvar Aalto. Clădirile lui au naturalețea lucrurilor necesare. «A face ca o operă să apară necesară este mai curînd scopul arhitecturii decît de a da naștere mirării» spune și G. M. Cantacuzino[8].

«Arhitectul este singurul dictator imaginabil al epocii noastre» (A.A.). Pentru Aalto arhitectura este un act integrator. Preocupările lui trec de limita casei și a orașului, ating sistematizarea teritorială, fără a uita detaliul — clanța, scaunul sau lampa — integrînd în permanență locuința în cartier, cartierul în oraș (cu preocupare pentru marcarea zonei centrale), orașul în teritoriu; totul într-un sistem coerent, unitar, profund legat de cadrul natural.
«În arhitectură nu există probleme izolate, totul e legat de tot» (A.A.). Totul, într-adevăr, îi seamănă lui Aalto. Regăsim linia exercițiilor în lemn curbat în mișcarea peretelui unduit al pavilionului finlandez (expoziția mondială 1939), apoi la locuințele ansamblului din Pavia. Analiza vilei «Mairea» (1939) este și ea revelatoare pentru acest arhitect al întregului: Aalto examinează relația vilei cu natura, pentru ca apoi să se aplece asupra tuturor componentelor spațiului interior, studiind forma stîlpilor, piesele de mobilier, treptele scării, îmbinarea materialelor, culoarea tuturor elementelor.

Vom regăsi același spirit integrator la altă scară, în proiectele pentru Rovaniemi (capitala Laponiei finlandeze) din perioada 1945—1975: în elaborarea planurilor de reconstrucție a orașului, în construirea unor cartiere (care ilustrează concepția arhitectului cu privire la diversitatea spațiului urban) și a centrului cultural și administrativ. Începînd cu anul 1950 Aalto lucrează și la elaborarea planului regulator pentru Laponia finlandeză.

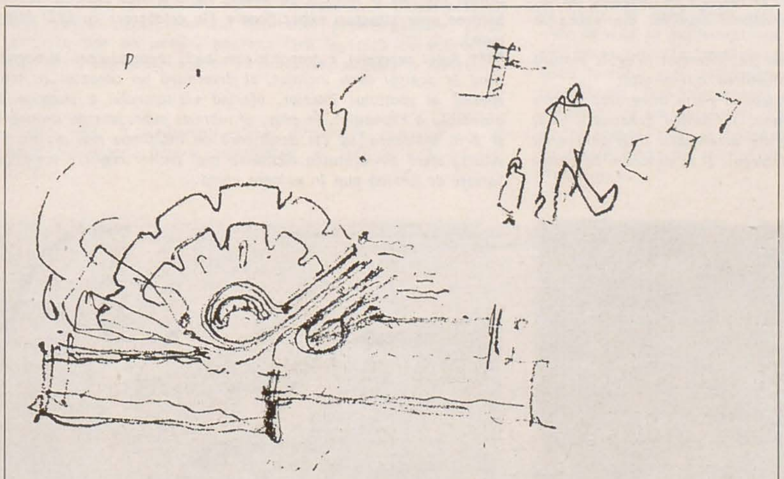
În relația sa cu omul, arhitectul nu vrea să-i impună un stil, ci să-i exprime individualitatea. El încearcă să găsească soluții de locuire pe cît posibil apropiate pentru toate păturile sociale, luptînd cu «vidul și indiferența» marilor ansambluri de locuit. Toată arhitectura sa, deschiderea ei, dorința de lumină și căldură, studierea celui mai mic detaliu, totul este dedicat omului. De aceea apare atît de pregnantă preocuparea lui Aalto pentru

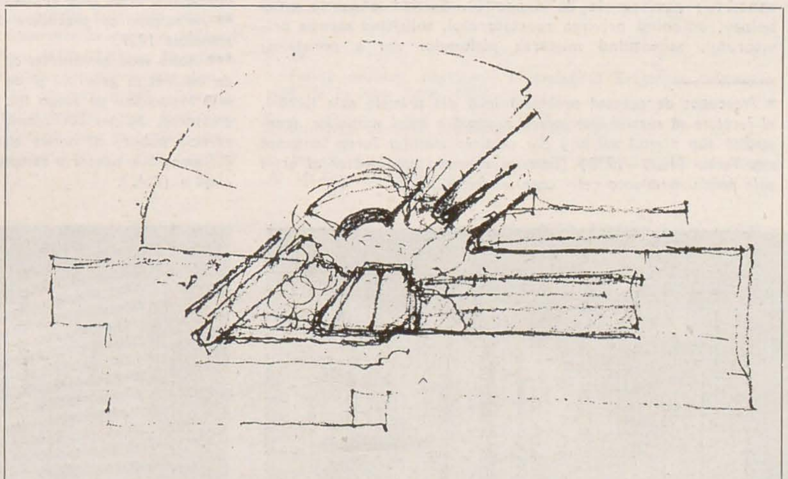


1. *Alvar Aalto și Brâncuși în grădina W. Harrisson, Long Island*
2. *Experiment în lemn curbat*
3, 4. *Schițe pentru planul bibliotecii Rovaniemi (1965—68)*

** vom folosi notația A.A. pentru a indica citatele din Alvar Aalto care vor mai apărea în text.*
*** anul morții lui Aino Aalto.*
**** Se știe însă că la concursul pentru pavilionul Finlandei la expoziția universală de la New York din 1939 Aino și Alvar Aalto au expediat un proiect, atelierul de arhitectură al lui Alvar Aalto un altul, iar Aino Aalto, fără știrea nimănui, un al treilea proiect. Toate premiile au fost ale lor.*

** «În anul 1939, cînd Aalto a venit în S.U.A. pentru construcția pavilionului finlandez din cadrul expoziției universale de la New York, stăteam de vorbă cu Brâncuși, marele sculptor. După ce Brâncuși a povestit despre lucrările pe care le făcea pentru un maharadjah, Aalto a exclamat brusc: „Știu cine sînteți, Brâncuși! Stați la răspîntia dintre Asia și Europa"» (Siegfried Giedion). A fost o intuiție spontană, revelația unei relații pe atunci neexprimate, care azi a devenit monedă curentă.*





https://biblioteca-digitala.ro

spațiul interior, fluent și cald, variat și plin de surprinzătoare inflexiuni; rezolvarea este pentru arhitect o problemă de etică: « viața agreabilă într-un interior este o necesitate fundamentală bazată pe etică mai degrabă decît pe estetică » (A.A.).
Spațiul interior este tratat cu aceeași căldură într-o locuință și într-un foyer; fără a-și pierde monumentalul, importanța, spațiul public rămîne apropiat, preluînd ceva din aerul spațiului domestic.

Clădirile lui Aalto se află într-un dialog susținut, viu, cu natura. Cadrul natural este înțeles, pus în valoare, nu brutalizat sau inutil modificat. Construcțiile se înscriu firesc în teren. Elementele de cadru — arbori, stînci — sînt păstrate, ele continuînd să conviețuiască cu ansamblul. Rezultă de aici neașteptate alăturări și ipostaze.

● clădirea deschisă către natură
Aalto caută adesea maxima comunicare cu exteriorul, deschizînd construcțiile către natură, în forma generoasă a unor evantaie (vezi: blocul turn « Neue Vahr » Bremen, 1958—1962; biblioteca din Rovaniemi, 1965—1968; primele schițe ale proiectului pentru vila Erica, lîngă Torino, 1969—1972).

● natura pătrunde în clădire
Concentrate asupra lor, clădirile închid alteori curți interioare (de multe ori supraînălțate față de nivelul terenului) în care natura pătrunde dominator. Rolul de mediere, de tranziție, pe care-l au în acest caz treptele devine foarte important (vezi Centrul administrativ de la Säynätsalo, 1950—1952, unde « natura invadează ansamblul de pretutindeni »[9], începînd cu treptele, ghicite sub iarba care le acoperă; asemenea lor, treptele mai ample ale centrului administrativ din Seinäkoji, 1963—1965, au fost gîndite ca generoase gradene înverzite; treptele vegetale fac trecerea de la moliciunea colinei la acuratețea planurilor vilei Carré, 1956—1959). Uneori însăși iarba, « domesticită », devine veritabil material de construcție — vezi acoperișul din « țigle de iarbă » al saunei vilei « Mairea ».

● două tendințe în dialog
Prezența simultană a doi centri de interes: spațiul exterior (deschiderea către natură) și spațiul interior (concentrarea către interior) devine adesea factor de tensiune a ansamblului. Determinat de specificul fiecărei funcțiuni, apare dialogul auditoriu (→ exterior) — bibliotecă (→ interior) sau living-room (→ exterior) — dormitoare (→ interior).

● clădirea — prelungire a naturii
Accentuînd curbele de nivel ale unei coline terasate, clădirea, prin dispunerea pe verticală a spațiilor, le urmează. Ansamblul se supune legilor amplasamentului (vezi comparativ schițe pentru muzeul din Schiras, 1970, și desenul unei coline din Sicilia, 1952).

● clădirea — nostalgie a naturii
Pavilionul finlandez la expoziția mondială din 1939 aducea cu el mișcarea, suflul naturii finlandeze. Contribuiau la aceasta materialele folosite (lemnul predominant) dar mai ales mișcarea spațiului interior.

● spații de tranziție
Dincolo de fluența spațiilor interioare, Aalto a urmărit cu consecvență trecerea lor firească către exterior. Începînd cu novatoarele terase pentru bolnavi ale sanatoriului din Paimio, preocuparea sa pentru spațiile de tranziție (terase, treceri acoperite, curți interioare) va rămîne constantă.

« Căci dacă-n iarnă sînt făcută / Și ursul alb mi-e vărul drept, / Din umbra deasă, desfăcută, / Mă-nchin la soarele-nțelept. // La lămpi de gheață, sub zăpezi, / Tot polul meu un vis visează / Greu taler scump cu margini verzi / De aur, visu-i cercetează »
(Ion Barbu)

Aalto este un nordic care luptă pentru lumină. Desenînd schițele pentru biblioteca din Viipuri, el visează « o structură celestă compusă din numeroși sori » care se va concretiza într-un sistem de rotunde luminatoare zenitale — idee ce va reveni apoi adesea în clădirile lui publice (biblioteci, muzee, spațiile publice ale clădirilor de birouri...) Asemenea lui Väinämoinen, plecat să elibereze soarele, Aalto vrea să-l dăruiască oamenilor*.

Lumina naturală este dozată diferențiat, obținîndu-se o iluminare uniformă pentru biblioteci, muzee (în acest domeniu arhitectul a făcut numeroase studii), o iluminare generoasă — în perfect acord cu structura plafonului — pentru amfiteatre, o iluminare cu accente studiate pentru biserici, o iluminare odihnitoare a hall-urilor publice (tratate asemenea unor curți interioare) din clădirile de birouri.
Lumina artificială — directă sau indirectă — este studiată pentru obținerea unor efecte speciale (sanatoriul Paimio; sălile de concerte; pavilioanele de expoziții). Evitînd obosirea celui bolnav, odihnind privirea spectatorului, solicitînd atenția privitorului, accentuînd mișcarea plafonului sau a peretelui, lumina artificială este un important factor de atmosferă. Studiul corpurilor de iluminat, mergînd în paralel cu studiul proiectelor, a fost obiectul unei neobosite fantezii.

** Preocupat de această problemă încă din primele sale lucrări, el reușește să rezolve iluminarea zenitală a halei mașinilor (construită sub nivelul solului) din clădirea ziarului Turun Santomat din Turku (1928—1930) (Este un exemplu convingător al grijii sale pentru ambianța celui care muncește.)*

Gîndul lui Aalto se îndreaptă constant către materiale. Plecînd de la ele, el creează infinite, surprinzătoare combinații și structuri — o fericită întîlnire între tradiție și modernitate. Căutarea de noi valențe, experimentarea, nu exclude nicidată potențialul afectiv al materialelor.
Materialele care revin cel mai ades la Aalto sînt lemnul, arama (coborînd parcă din epopee), ceramica (cărămida smălțuită sau vopsită, plăcile ceramice smălțuite...), piatra. Ele leagă mai profund clădirea de natură, aducînd căldură și varietate interioarelor. Dialogul materialelor cu natura naște adesea alăturări surprinzătoare — nu odată marmura va apărea alături de stîncă, opunînd șlefuirea frusteții.
Între arhitect și material relația este de influență reciprocă: arhitectul « ascultă » materialul, dar și creează materiale (o nouă expresie a lemnului ca lemn curbat; cărămizi de fațadă « special desenate pentru a urmări orice curbă concavă sau convexă »[10] la casa de cultură din Helsinki, 1955—1958).
Aalto nu era un partizan al decorației. Ea apare doar ca reflex al naturii. De aceea vom regăsi în gama arhitectului culorile apei, culorile lemnului, culoarea zăpezii. Nuanțele de brun, albastrul profund și albastrul deschis se alătură albului, care intervenind luminos, se estompează apoi către griuri. Culoarea creează atmosferă. Folosind adesea, fără a interveni, doar esențe lemnoase de nuanțe diferite, Aalto nu ezită să împrumute și lemnului albastrul, în nesfîrșite exerciții la scara locuințelor transpuse apoi în panourile murale ale marilor centre culturale (Sala de concerte — Finlandia, Helsinki, 1967—1971).
Culoarea — factor psihologic (camerele bolnavilor din Sanatoriul Paimio au plafonul de culoare mai închisă), culoarea — factor dinamic (compoziția liberă a plafonului, amintind de Hans Arp la imobilul de locuințe Hansa Berlin, 1955—1957), culoarea — intervenție în peisaj (tonurile vilei Mairea, cărămiziul Institutului politehnic Otaniemi, 1963—1965, albul Centrului de concerte și congrese Finlandia Helsinki — 1967—1971 și 1973—1975), în acord cu natura sau contrazicînd-o, iată, tot atîtea teme ale unui studiu ce ar trebui aprofundat.

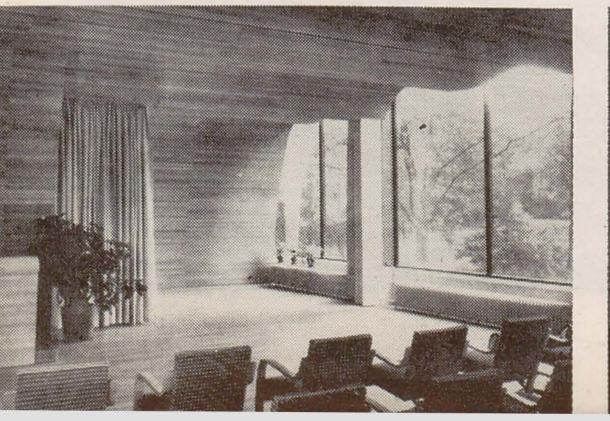
Aalto a fost un mare neliniștit*. Ce tulburătoare predestinare, căci aalto = val! « Tensiunea creatoare » permanentă îl apropie de tipul de om al Renașterii: el va avea mereu ceva de spus. Tradiția, resimțită ca « adîncă neliniște »[11] și dialogul său permanent cu natura concură în a-i imprima un dramatic profil cercetător.
Aalto a rămas mereu tînăr — un neobosit experimentator, fie că e vorba de soluții spațiale, de exerciții în lemn sau sticlă, sau de noi sisteme de iluminat.

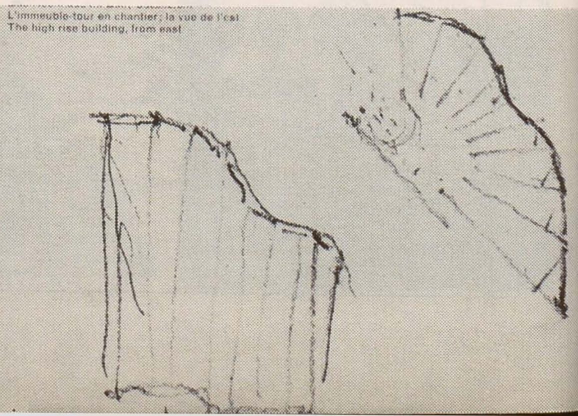
● Arhitectul și-a propus demonstrarea virtuților unui material tradițional — *lemnul* — într-o manieră modernă (e vorba în primul rînd de calități de rigiditate încă neexploatate). Stîlpi de lemn de dimensiuni neuzuale, șarpante aparente, simplificate, sisteme portante triunghiulare din bare de lemn (asemenea unor grinzi cu zăbrele) vin să-i ilustreze teoriile. Raportul său creator cu tradiția, acționează de pionierat — neostentativ și neclamat — au rămas adesea în umbră pentru că se adresau unui material « obișnuit », « la îndemînă ».
Aalto folosește lemnul în dublă ipostază: ca element constructiv și ca element de finisaj exterior și interior. Respectul pentru material este vizibil în tratarea panourilor de fațadă** — ele își propun nu să supraliciteze, ci să demonstreze că « lemnul, date fiind proprietățile sale particulare, reclamă o anumită scară; fiecare bucată de lemn are o lungime și o lățime maximală »[12].
« Majoritatea experimentelor mele cu lemnul au fost făcute fără scop precis, în joacă; în anumite cazuri aplicația practică nu a rezultat decît zece ani mai tîrziu.
... Mi-am dorit întotdeauna să creez forme în lemn ale căror linii să se elibereze de aspectul obișnuit și să concure la determinarea unor volume noi.
... Partea verticală, portantă, a mobilelor, este în fond sora mezină a coloanei, în arhitectură » (A.A.).
Exercițiile cu lemn curbat au, dincolo de finalitatea lor, o valoare de obiecte estetice în sine. Rugoase sau lisse, fibrele închid în ele o mișcare potențială, aceeași pe care o vom regăsi — generos exprimată — în panourile sălii de concerte Finlandia.
Vrînd să-și concretizeze experimentele, urmărind ca amenajarea interioară să poată ține pasul cu construcția***, Aalto înființează, în 1931, « Artek » — firmă ce se va ocupa de crearea de mobilă, lămpi, obiecte de sticlă, țesături etc., și în plus de organizarea de expoziții.

** Veșnic atent, își urmărea proiectele pînă la realizarea lor finală, intervenind acolo unde realitatea nu se apropia de imaginea dorită.*
*** ne referim cu precădere la pavilionul-manifest din expoziția mondială 1939.*
**** Aalto vede construcția ca pe un tot, interesat în egală măsură de volumetria generală și de ambientarea interiorului.*
« O lampă sau un scaun fac întotdeauna parte integrantă dintr-o ambianță. Mi-am dat seama adesea, în timpul construirii unui edificiu public, că aceste obiecte ale amenajării interioare erau indispensabile pentru a completa întregul, și le desenam în consecință » (A.A.).

La expoziția de la Zürich (1946) experimentele și obiectele din lemn curbat îi sînt dedicate lui Henry van de Velde: « Dedicat lui Henry van de Velde, mare pionier al arhitecturii timpurilor noastre, care, primul, a avut viziunea revoluționării tehnicilor lemnului. Aino și Alvar Aalto »
Prin intermediul Artek-ului s-a trecut de la unicate la propuneri pentru mobilierul de serie. Toate obiectele create — de la curba spătarului unui scaun la vasele de sticlă (ale căror forme libere amintesc « pereții unduitori ») sau la mînerele de ușă (adesea alăturări insolite de materiale — alamă și piele) — totul poartă marca singulară a lui Aalto.
● Problema *standardizării* l-a preocupat pe Aalto încă de la început. Ca o demonstrație, la expoziția mondială din 1939 a folosit pentru pavilionul său elemente standardizate fabricate în Finlanda și montate la fața locului cu ajutorul unui număr redus de muncitori.
Vom regăsi ideea aplicată pe o scară mai largă în lupta sa pentru « generalizarea calității », în încercarea arhitectului de a controla standardizarea în domeniul construcției de locuințe ieftine (aici se va lovi de lipsa de sprijin din partea guvernului). Într-o epocă în care domnea tendința de « personalizare », lupta retorică pentru « mari idei », Aalto a încercat să-și exprime vocația și în domeniul aparent mai ingrat al construcției de locuințe din elemente standardizate. Principiile sale — vizînd o standardizare care să susțină totuși varietatea, schimbarea, noul — nu au putut fi întotdeauna puse în practică la scară generalizată. Realizările rămîn deci cu valoare de exemplu.
Vizînd calitatea *spațiului interior* Aalto a fost într-o permanentă căutare de soluții care să îmbine o perfectă rezolvare funcțională (mă voi referi la cea acustică) cu surprinzătoare efecte estetice*.
Auditoriul bibliotecii din Viipuri (1927—1935) impune pentru prima dată, cu îndrăzneală, plafonul curb (unduit) care va deveni o caracteristică a stilului lui Aalto. Studiat pe baza unor riguroase diagrame acustice, plafonul curb, urmînd fără discontinuități mișcarea peretelui, are o zvîcnire asemeni unui val; efectul de surpriză, noutatea adăugată efectului de mișcare și căldură (plafonul este placat cu lemn) este de necontestat**. Prin marile ferestre, mișcării interioare îi răspunde mișcarea vîntului peste arbori.
Plafonul curb va reveni în construcțiile lui Aalto, întotdeauna adaptat funcțiunii specifice clădirii (vila Carré, 1956—1959; Casa de cultură Helsinki, 1955—1958; biserica Vuoksenniska, 1957—1959 — aici curbele plafonului au fost studiate cu ajutorul unor machete acustice).
« De la Pantheonul roman, zona plafonului, boltirea, a fost domeniul în care se desfășura forța simbolică a unei epoci »[13].
Aalto, cel care ne-a exprimat poate cel mai bine epoca, a avut o preocupare constantă și mereu ludic-inventivă pentru tratarea plafoanelor. Ele includ în compoziții riguroase sau libere lumina zenitală, maschează sau accentuează corpurile de iluminat, încălzesc spațiul și adesea îi dau scară (utilizînd de exemplu compoziții modulare din lamele de lemn), aduc un plus de mișcare prin formă sau culori. Mai mult decît atît, ele îl exprimă poate cel mai bine pe Aalto.
Asemenea plafonului, dar cu un efect mai pregnant, mișcarea liberă apare și la pereți.
Avînd ca punct de plecare peretele podiumului orchestrei din Turku*** (1929), peretele curb, vălurit, evocă nu doar linia cea mai familiară a peisajului finlandez (curba lină a unui golf pătrunzînd în uscat), ci mai ales neliniștea, mișcarea apei și a vîntului. Fluența curbelor peretelui, organicitatea lor, realizează, poate, cel mai bine, legătura cu dominantele peisajului. Exprimat sau nu la exterior, peretele curb este în primul rînd o dominantă a interiorului. El modifică perceperea spațiului interior, conferindu-i amploare și spectaculos. Inflexiunile curbei nasc tensiuni și liniști, pun accente, umplu spațiul. Este locul de desfășurare a « tensiunii creatoare ».
După apariția izolată în atelierul vilei Mairea, peretele curb devine dominanta interiorului pavilionului finlandez la expoziția mondială din 1939**** (fără a fi exprimat în exterior); cu timpul suprafața curbă se transformă în dominantă a volumului, lizibilă atît din interior cît și din exterior (ex.: Casa de cultură, Helsinki; Auditoriul Institutului politehnic Otaniemi; Palatul congreselor « Finlandia », Helsinki). Soarele, prin jocul de umbre, sporește efectul dinamic al mișcării suprafeței.
Este interesant de urmărit evoluția liniei curbe în dialogul drept-curb ce caracterizează vocabularul lui Aalto:
— accent, element izolat.

** « Nicăieri nu apare o mai mare nesiguranță în arhitectura actuală ca în tratarea zonei plafonului. Acolo începe libertatea formei » scria Siegfried Giedion în 1941.*
*** Siegfried Giedion consideră plafonul bibliotecii din Viipuri ca fiind « important ca moment al istoriei arhitecturii ».*
**** inflexiunea peretelui e dictată de rațiuni acustice. La Turku s-au aniversat, în 1929, împlinirea a 700 de ani de la întemeierea primei capitale a statului finlandez. Aalto a mai lucrat și la elaborarea unor structuri expoziționale (în colaborare cu Erik Bryggman).*
***** Rolul peretelui « drapat » este aici preponderent evocator; fiind în același timp înclinat, el determină un caracter cu totul special al spațiului interior, oferind vizitatorului o imagine de ansamblu a expoziției. În plus, el mărește suprafața de expunere, și prin înălțimea sa (se desfășoară pe înălțimea mai multor niveluri) oferă posibilitatea alcătuirii mai multor registre tematice. Sursele de lumină pun în valoare ideea.*





https://biblioteca-digitala.ro

— dominantă la interior, neexprimată la exterior
— perceptibilă din interior, exprimată la exterior
— generatoare a ansamblului (ex.: căminul studențesc de la M.I.T., Cambridge, S.U.A., 1947—1949; proiect pentru cartierul San Lanfranco — Pavia, 1966).

Sanatoriul din Paimio, construcție de început a lui Aalto, are o importanță particulară în conturarea profilului arhitectului-experimentator. De la întreg pînă la detaliu, lucrarea este un experiment în care nimic nu este gratuit, ci dictat de atenta observare (împreună cu un grup de medici) a comportamentului și psihologiei omului bolnav. Așa s-a născut aripa cu terase pentru cura de aer a bolnavilor (soluția clasică era de scoatere a fiecăruia pe terasă în fața camerei lui) urmărind înlesnirea și multiplicarea contactelor sociale, această soluție satisfăcînd și necesitatea de schimbare a decorului. Așa au apărut sistemul de intrare indirectă a aerului curat în cameră, încălzirea prin sistemul plafonului cald, studierea unui tip special de lavabo pentru camere (care să evite zgomotul neplăcut al curgerii apei prin modificarea unghiului de incidență cu porțelanul).

Aici apar primele elemente de mobilier din lemn curbat. Sanatoriul din Paimio deschide multe din drumurile de cercetare ale arhitectului de mai tîrziu.

«Coloana este de sine stătătoare,
nesfîrșită în formele ei,
și totuși veșnic asemenea cu ea însăși»
G.M. CANTACUZINO

Deși în continuă experimentare, Alvar Aalto a creat o operă inconfundabilă, unitară. Amprenta sa este la fel de puternică într-o vilă sau într-un centru cultural. De la început pînă la sfîrșit vom regăsi la el preocuparea pentru spațiul interior, tensiunea benefică, tonică, acuratețea, deschiderea către natură. Fără îndoială, Aalto a revenit asupra temelor; dar niciodată manierist. Spiritul lui rămîne viu și deschis — deși legat de tradiție el este preocupat de modernitate*, de tot ce este «la zi» în domeniul tehnologiei.

Spațiul urban și arhitectura locuinței sînt două din temele majore ale arhitecturii lui Aalto. Privitor la evoluția acestor teme, studiul proiectelor, al desenelor premergătoare, chiar al crochiurilor de peisaje aparent fără legătură cu subiectul, poate oferi elemente foarte interesante, urmărind constanța unora din preocupările lui Aalto în diferite modalități de expresie. Primele eboșe sugerează adesea cel mai bine atmosfera întregului, mai bine decît riguroasele planuri, fațade și axonometrii. Se simte evoluția continuă, dramatică uneori, de la idee la operă. Gîndul și materializarea sa se întîlnesc fericit.

● Preocuparea lui Aalto pentru *spațiul urban* este revelatoare pentru viziunea sa asupra arhitecturii ca întreg. Niciunde mai bine ca la scara orașului nu se pot întîlni unitatea ansamblului și diversitatea elementelor. Din păcate proiectele de cartiere, centre orășenești sau centre culturale ale lui Aalto nu au fost aproape niciodată integral realizate*. Pregnanța și coerența ansamblului au avut de pierdut.

Cartierul San Lanfranco — Pavia (proiect nerealizat) este important pentru că ne ajută «să schițăm o definire a orașului aaltian»[14]. Ansamblul reușește să pună în dialog elemente de mare diversitate (de la locuințe individuale la blocuri), neomogene ca volum și dispoziție. Linia curbă este generatoarea întregului** — exemplu de rigoare a unor forme aparent libere și fără «lege». Totul este studiat pe un sistem de modulare dublă. Proiectul prezintă unele din principiile care revin în proiectarea spațiului urban la Aalto: separarea rețelei pietonale de cea rutieră; interferarea zonelor verzi cu zonele de locuire și dotări; păstrarea caracterului de contact direct între unitățile de locuit și spațiul verde; diferențierea volumetrică. În plus fiecare din unități vine în contact direct cu celelalte și cu dotările sociale și culturale fără a traversa căile de circulație.

● În *arhitectura domestică* experimentarea apare în toată verva ei. Aalto privește vilele ca pe un «laborator» pentru construirea de locuințe la scară largă (pentru cei cu venituri modeste). Propunîndu-și ca prim scop în proiectarea unei locuințe personale ca ea «să poarte marca individului», arhitectul nu renunță la căutările sale de definire a unui vocabular formal.

Vilele lui Aalto au beneficiat, aproape fără excepție, de un cadru natural generos și de proprietari bogați, oameni de afaceri interesați de artă, care-și doreau spații ample, adesea cu dublă destinație: spațiu privat (living-room) — spațiu public (galerie de artă).

Importanța acestor vile de lux, dincolo de cea a obiectului arhitectural în sine, rezultă din încercarea de transpunere la scară mare a principiilor lor de intimitate, individualizare, varietate. Dar un cartier din Rovaniemi (destinat unor oameni de condiție modestă) este într-un fel mai important decît imobilul de locuințe din cartierul Hansa Berlin, pentru că demonstrează esența real democratică a preocupărilor lui Aalto, evidentă și în proiectarea de mobilier ***. Încercarea de ridicare a locuințelor ieftine la un nivel care să depășească «monotonia inumană» ne amintește formularea unui crez al său: «florile mărului ascultă de un tip, dar sînt toate diferite; ar trebui să învățăm din asta pentru arhitectură».

Încercările arhitectului, deși nu întotdeauna susținute de cei care ar fi putut să le dea amploare, rămîn *un gest adînc de respect pentru om*.

În 1941 Siegfried Giedion scria «există trei clădiri legate indestructibil de ascensiunea arhitecturii moderne: clădirea Bauhaus-ului din Dessau a lui Walter Gropius (1926), Proiectul pentru Liga Națiunilor din Geneva al lui Le Corbusier (1927) și Sanatoriul din Paimio al lui Alvar Aalto (1924—1933)»[15]. Aalto a continuat să meargă pe un drum propriu, de multe ori paralel cu cel al arhitecturii moderne, dar foarte personal. De aceea lucrările lui nu sînt atît momente ale arhitecturii moderne, cît Momente de Arhitectură.

Aalto nu a creat «o școală» în înțelesul propriu-zis al cuvîntului. El nu a avut elevi, ucenici declarați ****. Nu a enunțat dogme, nu a dat «rețete» și verdicte. Drumul deschis de el cu hotărîre, strălucire și căldură ar putea părea închis dacă nu ne-am gîndi că ne propune o atitudine: a privi arhitectura ca problemă umană. «Cu fiecare din clădiri scriu zece tomuri de filosofie» spunea el.

Ferindu-se parcă să lase epigoni, el ne-a lăsat un suflu de prospețime a gîndului, o neliniște creatoare mereu vie, căldura aplecării asupra omului obișnuit, înțelepciunea celui care a știut să-și păstreze uimirea.

«Nu exist ca să public, exist ca să construiesc» (A. A.). Din păcate, cel mai adesea ne sînt cunoscuți arhitecții-teoreticieni, pentru că, paradoxal, tocmai latura nespecifică a profesiunii declanșează mai mult atenția decît obiectul arhitecturii în sine. Alvar Aalto a existat într-adevăr pentru a construi. Imaginea Finlandei, imaginea arhitecturii moderne, sînt marcate de prezența lui.

«În concertul națiunilor, Finlanda a fost multă vreme țara care primea: arta era importată, un triptic din Lübeck sau un monument funerar din Stockholm reprezentau ceva teribil de semnificativ în ambianța noastră frustă. Era epoca civilizației importate; azi, situația s-a schimbat. Eu însumi mă consider un exportator»[16].

---

* *uneori chiar a limbajului — vezi structurile expoziționale și grafica publicitară pentru aniversarea a 700 de ani — Turku (1929).*

* *ex.: Sunila, Kauttua, Oulu, Rovaniemi, Säynätsalo, Tapiola, Munkkiniemi. Foarte important este și proiectul pentru noul centru al orașului Helsinki, din care nu s-a realizat decît Finlandia — Centrul de concerte și congrese..*

** *Reluînd ideea căminului studențesc de la MIT, USA, blocurile acestui ansamblu se depărtează, prin forma lor, de drumurile publice zgomotoase, evitînd și privirea directă, perpendiculară, asupra lor în folosul uneia oblice, adesea tangențiale.*

*** *În domeniul mobilei Aalto a fost preocupat și de producția de serie pentru necesitățile societății. În 1930 era prezent la expoziția de mobilă «locuința minimală».*

**** *A avut însă întotdeauna colaboratori. Aino Aalto (1924—1949) și Elissa Aalto (1952—1976) au fost principalii săi parteneri de lucru. În 1962 Aalto scria: «cu ocazia publicării operelor mele aș vrea să mulțumesc sincer colaboratorilor mei. În atelierul meu am exclus orice formă de organizare de tipul lucrului în echipă. Baza lucrului este colaborarea amicală; atmosfera este cea a unei familii. Toți colaboratorii mei sînt arhitecți avînd o formație completă; nu am desenatori. Este deci o agenție, care, fără organizare propriu-zisă, se bazează pe propria mea responsabilitate: totul este clădit pe spiritul de confraternitate și nu pe rigoarea disciplinei».*

[1] *Siegfried Giedion* — Raum, Zeit, Architektur, *Verlag für Architektur Artemis, Zürich und München, 1976*

[2] *Karl Fleig — prefața la* Alvar Aalto, Les éditions d'Architecture Artemis, *Zürich (vol. I — coeditor Karl Fleig; vol. II editor Karl Fleig; vol. III editor Elissa Aalto, Karl Fleig)*

[3] *Siegfried Giedion — op. cit.*

[4] *Siegfried Giedion — op. cit.*

[5] Kalevala — *ESPLA, 1959, trad. Julian Vesper*

[6] *Carola Giedion Welker* — Schriften, *Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1973*

[7] *Siegfried Giedion — op. cit.*

[8] *G. M. Cantacuzino* — Izvoare și popasuri, *editura Eminescu, 1977*

[9] *Dennis Sharp* — Histoire visuelle de l'architecture du XXe siècle, *Pierre Mardaja, editeur*

[10] *Karl Fleig — op. cit., vol. II*

[11] *G. M. Cantacuzino — op. cit.*

[12] *Karl Fleig — op. cit., vol. I*

[13] *Siegfried Giedion — op. cit.*

[14] *Elissa Aalto, Leonardo Mosso — din* L'architecture d'Aujourd'hui, *91/iunie 1977*

[15] *Siegfried Giedion op. cit.*

[16] *Göran Schildt — interviu cu Alvar Aalto, 1972 (realizat pentru televiziunea finlandeză), nedifuzat.*

p. 18

1. Pupitru și scena sălii de conferințe și dezbateri, Biblioteca din Viipuri (1930—35)

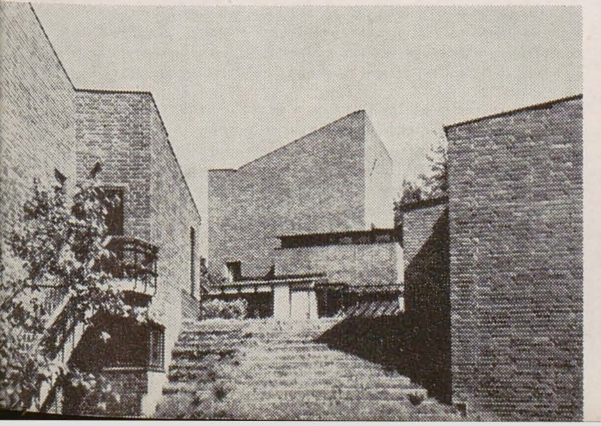
2. Bloc turn la Bremen «Neue Vahr» (1958—62)

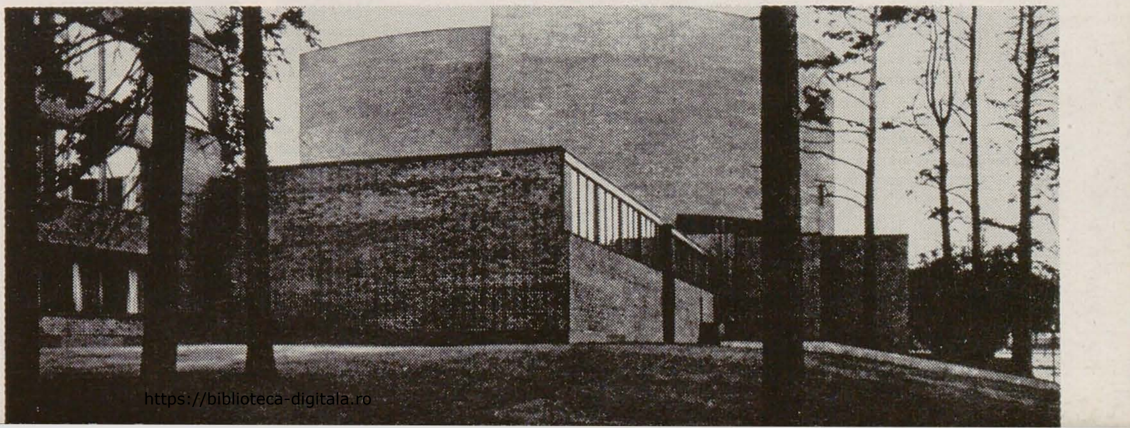
p. 19

1. Perete ondulat, pavilionul finlandez la Expoziția internațională de la New York, 1939

2. Primăria Orașului Säynätsalo (1950—52)

3. Marele auditoriu și laboratoarele Institutului de tehnologie de la Otaniemi (1963—65)





https://biblioteca-digitala.ro

antologie alvar aalto

planșeta cea albă

Planşeta cea albă* era mare. Credeam că este cea mai mare din lume, în orice caz cea mai mare din lumea pe care o cunoşteam pe atunci.
Masa pe care era aşezată era solidă; planşeta avea trei degete grosime. Stătea în cea mai mare încăpere a casei părinteşti. Planşeta era într-adevăr foarte mare; este singura la care am văzut, mic copil fiind, douăsprezece persoane lucrînd în acelaşi timp; erau ingineri care se ocupau de lucrări de geodezie sub conducerea tatălui meu.
. . . Am spus că masa avea două niveluri. La nivelul inferior îmi găsisem locul după ce am învăţat să merg de-a buşilea. Era ca o piaţă mare pe care o dominam singur pînă în clipa în care am fost destul de copt ca să fiu aşezat la nivelul superior, chiar la planşeta cea albă.
Acolo se desenau hărţi pentru cea mai mare parte a Finlandei; se iveau cîteodată probleme complicate, pe care nu le înţelegeam. Nu întotdeauna erau de faţă toţi inginerii asistenţi. Erau adesea plecaţi cu misiuni oficiale în marile păduri şi în îndepărtata, vasta sălbăticie. Aşa se face că s-a găsit întotdeauna şi pentru mine un mic loc la masă, şi aveam şi eu dreptul să desenez. Ajunsesem la nivelul superior.
Cred că aveam patru ani cînd am deprins filosofia creioanelor şi a hîrtiei. Îmi aduc încă aminte de creioanele tari, ascuţite, brune, care se numeau « Eagle » şi de cele moi « Koh-i-noor ». Dar pe masă erau şi tuşuri, creioane colorate şi acuarele.
Ce este planşeta albă — o suprafaţă plană, neutră în relaţie cu omul, atît de neutră încît poate primi orice, tot ce se naşte din imaginaţia şi din cunoaşterea omului.
Planşeta cea albă este atît de albă cum doar albul poate fi. Ea nu cunoaşte prescripţii, nimic care să-l constrîngă pe om să facă un lucru sau altul. Este o relaţie cu totul specială, unica de acest fel: Omul creativ în faţa unui instrument receptiv care îl atrage şi îl inspiră pentru ceea ce va veni.
Găsim arareori în lume o astfel de interdependenţă unde să fie reunite în acest fel voinţa şi putinţa omului cu posibilitatea de a-şi realiza ideile.

planificarea și construirea în orașele existente

De cînd urbanismul sau arta de a planifica oraşe (copiii iubiţi au multe nume) şi componenta lui — studiul traficului — au căpătat o poziţie extraordinară în lumea contemporană, ne găsim în faţa unui fenomen cu totul nou, care a căpătat o amploare necunoscută pînă acum. Pe de altă parte trebuie remarcat că această enormă activitate de planificare elaborată pe hîrtie s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de procesul actual de edificare a oraşelor, al cărui punct de plecare este construcţia în sine şi, ca o consecinţă directă, armonizarea unităţilor de construcţie unele cu altele.
Ca rezultat al progresului tehnologic şi, mai mult, al modificărilor structurii sociale, sîntem puşi în faţa faptului că studiul traficului, care este legat de urbanism, a căpătat o poziţie atît de decisivă încît se poate spune că urbanismul actual este un fel de planificare a traficului în cadrul căruia este determinat pînă şi amplasamentul clădirilor.
Acest fenomen, în această formă, este fără îndoială tranzitoriu, ca toate transformările formale observabile în societate. Reţin din tot acest vast război al hîrtiilor doar un aspect: tendinţa către absolut.
Fiecare epocă, fie ea lungă sau scurtă, sau doar o parte dintr-o epocă, chiar cea mai scurtă imaginabilă — de pildă perioada unei generaţii — are tendinţă să creadă că timpul ei are un caracter definitiv. Este ceva foarte omenesc în fond, chiar dacă toţi vorbesc de perspective îndepărtate şi de fapt se pot referi doar la activitatea şi imaginea unei scurte perioade; oamenii se joacă cu conceptul de « viitor » deşi nu au decît o idee ipotetică şi fragmentară despre acesta, adesea nici măcar atît.
O planificare concepută pentru viitor este, în cel mai bun caz, o incertitudine localizată în cadrul unei perioade mai scurte de timp şi căreia i se acordă o falsă desemnare.
Viaţa nu este un fenomen statistic, ci unul mobil într-un spaţiu mereu în schimbare, în cadrul căruia, oricît de critic am privi, nu poate exista nici o certitudine, oricît de limitată. Anumite domenii ale vieţii, localizate într-un spaţiu aflat în mişcare continuă, se pot adapta anumitor transformări (bineînţeles, într-o anumită măsură); organismul urban are însă o caracteristică ce-l distinge fundamental de alte forme de viaţă: un oraş, spre deosebire de entităţile efemere, este incapabil să se adapteze la modificările ritmului de viaţă.
Un oraş, odată construit, nu se poate schimba într-un interval scurt de timp. Înseamnă că aspectele pozitive ca şi cele negative vor continua să existe în timp, exercitîndu-şi influenţa, benefică sau dăunătoare.
Există oraşe în Europa al căror centru reflectă şi azi planul fundamental al castrelor romane. Iată de ce trebuie cercetat prin ce mijloace se pot atinge forme mai adaptabile de planificare urbană, pentru a înlocui actuala activitate de planificare ce tinde la soluţii valabile în absolut folosind metode ale zilei de azi.

. . . Care este în fond programul arhitecturii? Baza sa ar trebui să fie viaţa omenească. Se poate spune că arhitectura are la bază un proces « bio-dinamic ». În jurul acestui proces trebuie să fie construită arhitectura — practic o anvelopă — dar o anvelopă cu interioare şi toate amenajările indispensabile. Reiese de aici că este, ca să spunem aşa, inuman să creezi întîi forma pentru a introduce apoi biodinamica . . .

. . . Pentru noi cărămida este un element important în crearea formei.
Eram odată la Milwaukee în compania vechiului meu prieten Frank Lloyd Wright, care trebuia să ţină acolo o conferinţă. A început-o în termenii următori:
« Doamnelor şi domnilor, ce este aceea o cărămidă? E o bagatelă, costă 11 cenţi, e un lucru banal şi fără valoare, dar care posedă o proprietate deosebită; daţi-mi mie această cărămidă şi ea va fi imediat prefăcută în valoarea greutăţii sale în aur ».
A fost poate unica dată cînd am auzit enunţîndu-se atît de brutal, atît de clar în faţa unui public ce este arhitectura.
Arhitectura este transformarea unei cărămizi fără valoare într-o cărămidă de aur. . . .
. . . După o perioadă de modernism formal, apare clar faptul că arhitectura a primit o nouă misiune. Poate că arhitectul, cu mai mult succes decît scriitorul, va fi în măsură să plaseze omul mai presus de maşină şi nu contrariul. O misiune foarte clară îi revine în tot cazul arhitectului: el există pentru a umaniza formele mecanice ale materialelor . . .
. . . Există în arhitectură un conservatorism al formelor încă vivace — chiar şi în istoria noastră cea mai recentă — care se străduieşte să omogenizeze formal pînă şi conţinutul unor sarcini arhitectonice foarte diferite . . .
. . . Deşi soluţia problemei arhitecturale este în mod necesar o procedură de umanizare, nu e mai puţin adevărat că vechea problemă a formei şi a monumentalităţii rămîne azi o problemă concretă pentru arhitecţi. Toate tentativele de a o escamota au eşuat. Ele echivalează cu încercarea de a suprima din marile religii ideea de cer . . .
. . . Dacă vrem să fim stăpîni ai materiei, numele filosofiei este arhitectură şi nici un altul . . .
. . . Fantezia şi intuiţia sînt indispensabile pentru a armoniza numeroasele elemente adesea contradictorii (materiale, sociale, economice) care determină arhitectura. Dar instinctul şi fantezia nu creează nimic altceva decît reprezentări. Dacă, într-adevăr, prima idee se dovedeşte aproape întotdeauna a fi fost cea bună, este totuşi indispensabilă confruntarea cu materialele . . .

. . . Societăţile noastre trebuie să reînveţe progresiv să grupeze liber construcţiile în funcţie de raporturile lor reciproce, reglate armonios atît pe plan estetic, cît şi practic. În locul formalismului, urbanismul trebuie să emane o veritabilă libertate în creştere. El trebuie să fie un sistem suficient de suplu pentru a permite dezvoltarea societăţii şi trebuie să înveţe cu prioritate să cunoască problemele care preocupă comunitatea umană . . .
. . . Arhitectul trebuie să ştie totul despre urbanism, pînă la cel mai mic detaliu. Fiind ataşat de căutarea expresiei care va marca civilizaţia noastră, el este coordonatorul tuturor domeniilor . . .

. . . Cele trei forme de artă pe care le constituie arhitectura, pictura şi sculptura sînt legate între ele prin faptul că sînt expresia unor spiritualităţi umane bazate pe materie . . .
. . . În discuţiile cu prietenii Fernand Léger folosea adesea expresia « chef d'orchestre » pentru a-l desemna pe arhitect. Artele formează o orchestră al cărei dirijor e arhitectul.
. . . Pe vremea cînd predam în America, trebuia să ţin conferinţe şi să scriu. Elevii mei vroiau să ştie tot. Odată m-au întrebat chiar ce trebuie făcut pentru a crea o operă de artă. Le-am răspuns că nu ştiu. A fost o veritabilă catastrofă. Părinţii unuia din elevii mei au venit să mă vadă de foarte departe . . . De la bun început mi-au spus: « Noi plătim 700 de dolari pe semestru pentru studiile fiului nostru care este foarte dotat iar profesorul spune ,,nu ştiu'' ! » Cu asta s-au încheiat orele mele de predare . . .

. . . Trebuie să construim case care vor creşte. Casa care se măreşte ar trebui să se substituie « maşinii de locuit ». Pentru constructorii de azi, acesta este modul uman de abordare a problemei . . .
. . . Trebuie să prevedem vile sau zgîrie-nori? Idealul ar fi să locuieşti într-un zgîrie-nori avînd avantajele locuinţei particulare. Am încercat această experienţă la Berlin, cu imobilul « Interbau ». Dar nu cred că am reuşit în întregime, căci nu este la îndemînă să construieşti o casă-turn care să aibă toate avantajele apropierii de natură . . . Locuinţele cu faţade vitrate . . . nu oferă intimitatea care convine vieţii private. Trebuie să construim imobile în care fiecare familie să se simtă « la ea acasă », departe de vecini. Oricare ar fi stilul de viaţă ce va veni atunci cînd sute de sateliţi vor zumzăi împrejur, familia va rămîne mereu celula naturală.
Casele pe care le construim trebuie în orice caz să ofere fiecăruia o viaţă privată absolută. Soluţiile pot diferi, dar principiul va rămîne. Arhitectura nu este un decor superficial, ea trebuie să fie anvelopa unei existenţe morale demne de om. Atunci cînd domină decoraţia sau ornamentul, aceasta înseamnă că locuinţa nu are un contact convenabil cu natura . . .
. . .Un cartier ar trebui să se compună din mici unităţi care să dea locuitorilor sentimentul comunităţii şi care, prin aspect, să servească identificării locului ca loc deosebit. Se poate astfel contracara primejdia anonimatului şi a indiferenţei . . .
. . . În locuinţele ieftine, cel mai mare pericol îl constituie o limitare excesivă a bugetului care creează o monotonie inumană. Un mod de a o evita este alegerea a cît mai multe tipuri de locuinţe cu putinţă . . .
. . . Fiecare casă construită pentru o familie trebuie nu să asculte de o schemă preconcepută, ci să fie reflexul obişnuinţelor şi particularităţilor celor ce-o locuiesc. Locuinţele particulare trebuie să poarte marca individului şi să comporte soluţii valabile şi pentru locuinţele colective . . .

. . . S-au făcut experienţe la Sanatoriul din Paimio din Finlanda. Ele au dus la distingerea a două domenii speciale:
1) raportul dintre individ şi camera în care trăieşte; 2) protecţia individului împotriva presiunilor colectivităţii.
Studiul raportului între individ şi încăperea sa implica recursul la camere experimentale şi îngloba întrebări privind forma, culoarea, lumina naturală şi artificială, sistemul de încălzire, zgomotul . . . Experienţa a demonstrat că încăperea trebuia să fie diferită de una obişnuită. Deosebirea poate fi astfel explicată: camera obişnuită este o cameră pentru o persoană în poziţie verticală; camera bolnavului este o cameră pentru o persoană în poziţie orizontală . . . iar totul trebuie conceput în funcţie de aceste date.
În practică înseamnă că plafonul ar trebui să fie mai închis, avînd o culoare special aleasă, adaptată la faptul că timp de săptămîni aceasta va fi singura imagine pentru bolnavul ţintuit în pat. Lumina artificială nu trebuie să vină dintr-o lampă obişnuită fixată de tavan. Principalul focar luminos trebuie să se găsească dincolo de unghiul de vedere al bolnavului . . .

. . .Atunci cînd trebuie să rezolv o problemă de arhitectură mă găsesc mai întîi, fără excepţie, ţintuit locului de ideea rezolvării ei — probabil datorită dificultăţilor cauzate de greutatea diferitelor elemente de care arhitectul trebuie să ţină cont. Exigenţele sociale, umane, tehnice şi economice care sînt legate de factorii psihologici privind fiecare individ şi fiecare grup, ritmurile şi mişcările lor interioare, sînt atît de numeroase încît formează o încurcătură de iţe care nu poate fi rezolvată într-o manieră raţională. Această complicaţie originală împiedică ideea arhitecturală principală să prindă formă. În asemenea cazuri acţionez într-un mod complet iraţional: uit pentru o clipă de încurcătura de probleme, le şterg din memorie şi mă ocup de ceva ce ar putea fi cel mai bine definit drept artă abstractă.
Încep să desenez din instinct. Şi dintr-odată se naşte ideea principală, un punct de plecare care adună aceste elemente contradictorii şi le pune în armonie. Desenînd biblioteca oraşului Viipuri, petreceam lungi momente făcînd desene reprezentînd un munte imaginar cu versanţi multiformi, surplombaţi şi în egală măsură luminaţi de o structură celestă compusă din numeroşi sori. Aceste desene nu aveau în sine nimic comun cu arhitectura. Dar din aceste desene aparent infantile s-a născut totuşi o combinaţie de planuri şi secţiuni (a căror întrepătrundere n-ar putea fi decît cu greu descrisă) care a devenit ideea fundamentală a bibliotecii. Ideea consta în a grupa sălile de lectură şi sălile de împrumut la cote diferite — ca pe versantul unui munte . . . Iar deasupra un sistem de sori: lucarna rotundă şi conică a sistemului de iluminat . . . .
. . . Lucrăm într-un domeniu foarte ingrat — construcţiile noastre nu sînt precedate de « încercări de laborator ». În lumea industrială modernă sîntem singurii care construiesc plecînd de la desen. Între cele două etape ar trebui să existe o perioadă de laborator. Aceasta poate fi făcută pe cont propriu, dar fiecare ţară civilizată ar trebui să aibă întotdeauna un program de oraşe experimentale şi de construcţii experimentale . . .
. . . Singurul laborator veritabil este acela în care maestrul este liber să facă tot ce îi place. Eu sînt împotriva reşedinţelor de lux, împotriva diferenţelor prea strigătoare în structura socială a societăţii noastre. Dar trebuie să existe terenuri de încercare unde să te poţi livra tuturor experienţelor, chiar celor mai stupide, pentru că este fără îndoială modalitatea de a descoperi o mică ameliorare de care toată lumea va profita. Noi nu ştim încă să punem calitatea la dispoziţia tuturor . . . . Iată de ce cred că o construcţie de lux se justifică moralmente dacă este utilizată ca teren de încercare şi ca laborator . . . Abordăm acum întrebarea importantă: este posibil să oferim tuturor calitatea materialelor obţinută în cazul individual al locuinţei de lux? Răspunsul meu ar fi nu . . . Singurul obiectiv, din punct de vedere moral, este elaborarea de metode permiţînd generalizarea calităţii. Singura cale este cea a părinţilor noştri, a lui Voltaire, a lui Rousseau. În loc de a construi reşedinţe de lux trebuie adaptat principiul la casa familială finlandeză. Obiectivul prioritar ar fi deci un sistem de construcţie care, plecînd de la noţiunea cea mai elementară de adăpost, să poată furniza comunităţii o formă de habitat din ce în ce mai elaborată. Idealul nostru ar fi o « locuinţă evolutivă », concepută în aşa fel încît să permită instaurarea progresivă a unui înalt nivel de confort fără a distruge vreuna din construcţiile elementare care au servit la începutul primei etape de implantare comunitară . . .

. . . Dacă ar exista posibilitatea de a dezvolta arhitectura pas cu pas începînd cu aspectul economic şi tehnic, înglobînd apoi funcţiunile umane mai complexe, atunci funcţionalismul pur tehnic ar fi acceptabil. Dar o astfel de posibilitate nu există. Nu numai că arhitectura îmbrăţişează toate domeniile activităţii umane, mai mult, ea trebuie să fie dezvoltată în acelaşi timp în toate domeniile. Altfel nu vom obţine decît rezultate parţiale şi superficiale.

În româneşte de RUXANDRA BUŞNEAG IOTZU

** « Planşeta cea albă » şi « Planificarea şi construirea în oraşele existente » sînt fragmente dintr-o serie de articole pe care Aalto începuse să le dicteze în ultimii doi ani de viaţă.*

https://biblioteca-digitala.ro

omul și mediul

brigita gonser

Numărul considerabil de lucrări destul de recente — realizate în perioada anilor '70, îndeosebi de către pictori și graficieni ai generatiei tinere și mijlocii, și reunite sub titlul generic: « Omul și mediul » — a oferit publicului nostru de artă prilejul unei prime întîlniri de asemenea amploare cu arta contemporană din Republica Democrată Germană, confruntîndu-l totodată, în mod salutar, cu acea crescîndă diversitate, specifică dezvoltării actuale a fenomenului artistic contemporan din R. D. Germană.

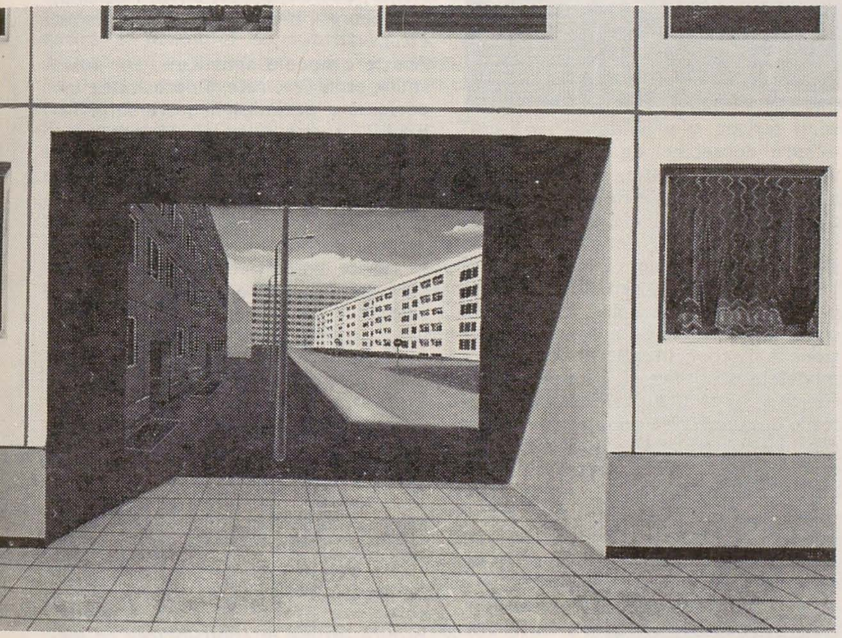
Nu intenționăm să elaborăm aici un « ghid critic și exhaustiv » al acestei vaste expoziții, ci dorim doar să creionăm — sub forma unor marginalii

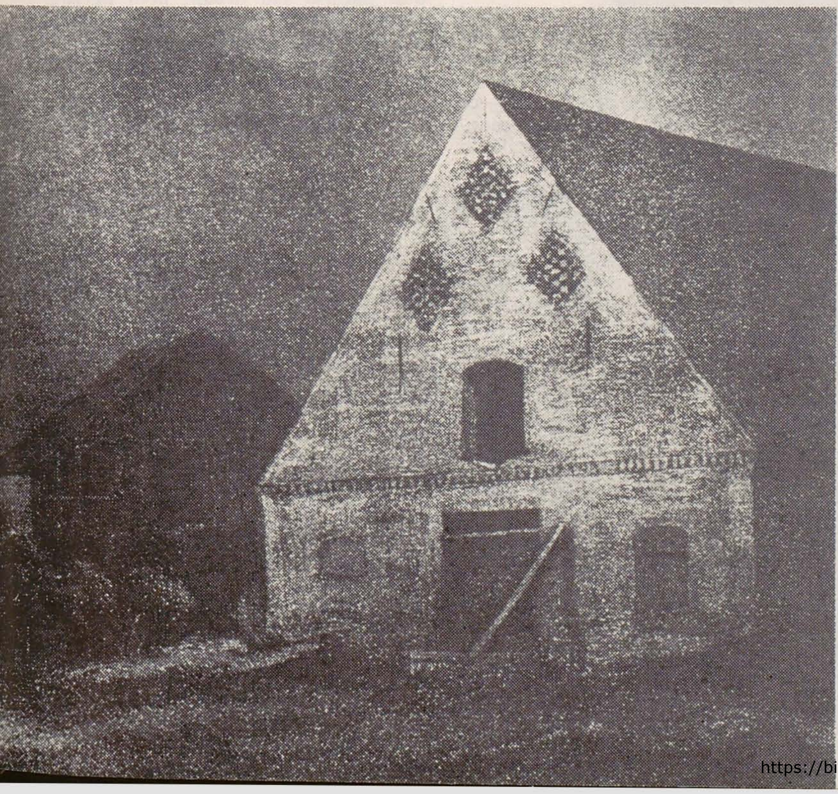
1. UWE PFEIFER: *Intrare la Halle-Neustadt, 1975*

2. ALEXANDRA MÜLLER IONTSCHEWA: *Domul din Berlin, 1979*

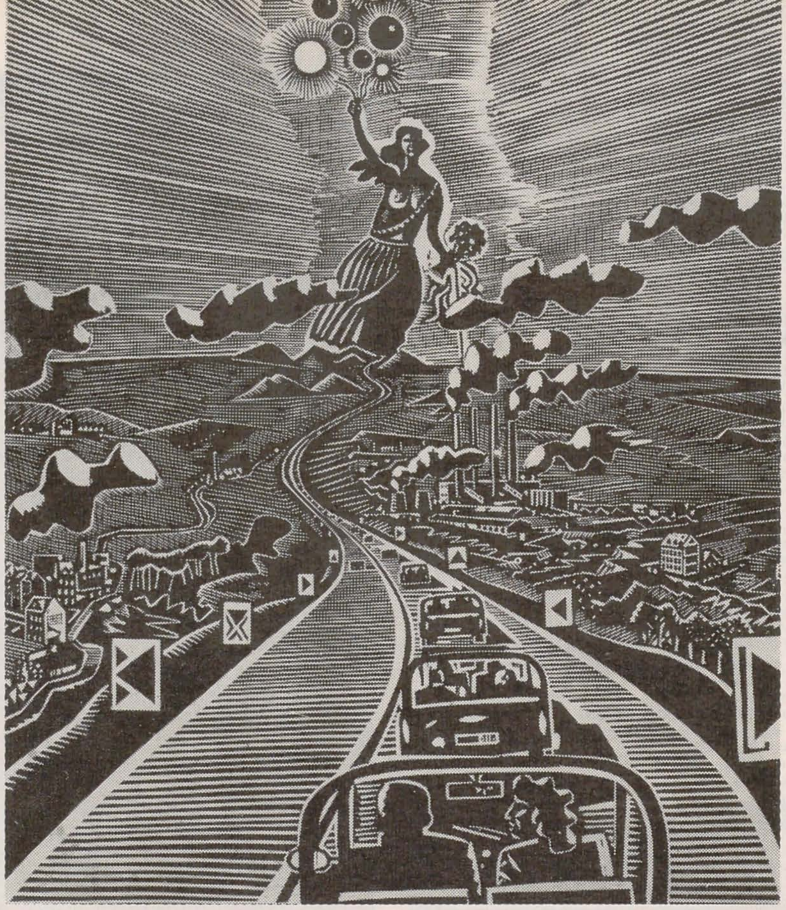
3. MANFRED BUTZMANN: *Gospodărie părăsită, din mapa: Gospodării țărănești, 1977*

4. KARL GEORG HIRSCH: *Toamnă tîrzie, 1978*





https://biblioteca-digitala.ro



1. *WOLFGANG MATTHEUER: Dincolo de cei şapte munţi, 1970*

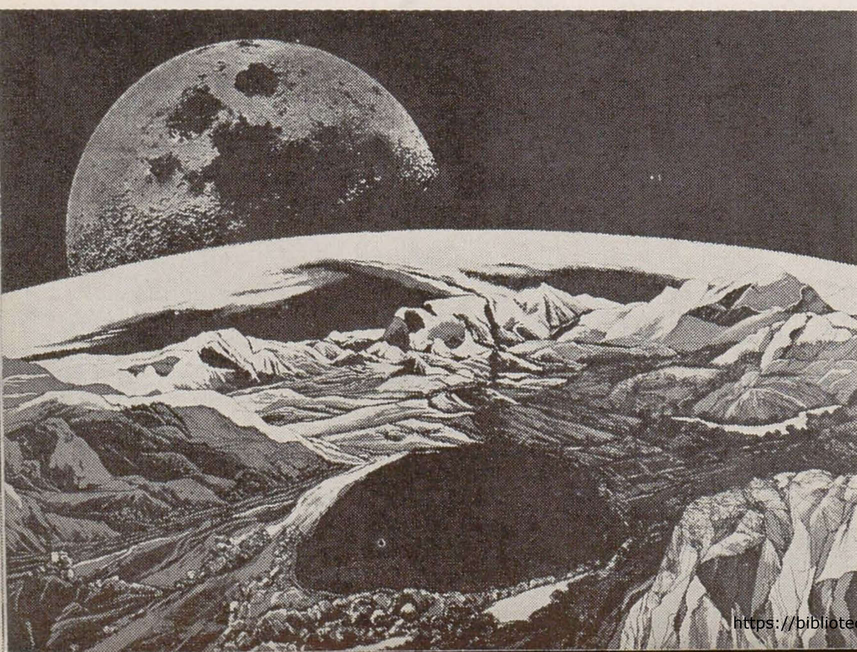
2. *ULRICH HACHULLA: Prima zi de pensie, 1976—1977*

3. *PETER SYLVESTER: Macroviziune, 1977*

— unele repere, credem necesare, pentru desluşirea trăsăturilor specifice şi marcante ale evoluţiei artelor plastice din această ţară în decursul celui de-al 7-lea deceniu.

Implicarea sistematică a artelor plastice, ca factor activ de importanţă majoră, în amplul proces de edificare a noii realităţi sociale, practicată şi generalizată în R.D.G. din 1965 — vizată fiind iniţial în principal arta ambientală — a contribuit decisiv la conturarea noii funcţiuni de *modelare a realităţii* atribuite artei, funcţiune devenită apoi definitorie pentru toate domeniile creaţiei plastice a anilor '70.

Artistul concepe şi creează deci, aidoma omului de ştiinţă, *modele ale realităţii*, pe care nu le exprimă însă — spre deosebire de acesta — logic verbal sau matematic, ci mai degrabă *simbolic* prin imaginea plastică complexă. Surprinzînd elementele şi relaţiile de bază ale fenomenului, ale stării de fapt sau ale obiectului investigat, modelul reprezintă de fapt o aproximare a realităţii, ce necesită o aprofundată experimentare perceptională şi conceptuală. Însă precum modelele ştiinţifice şi «modelele artistice» nu sînt numai posibile mijloace de cunoaştere ci şi «instrumente» capabile să transforme natura, existenţa într-un mediu creat de om, conform propriei sale voinţe. Dat fiind faptul că nu există modele unice, pentru unul şi acelaşi fenomen pot fi create modele diferite, în funcţie de sistemul de reprezentare despre univers (Weltanschauung) al artistului, filosofia şi concepţiile sale şi în funcţie de structura stilistică individuală a fiecărui artist.



Depăşind acel moment de impas al anilor '60, acea abundenţă a *modelelor «ideale»*, probabilistic exacerbate ale realităţii şi ale omului de tip nou — ce frizau deseori cultul eroicului, generate de o prosternare unilaterală în faţa revoluţiei tehnico-ştiinţifice, a creativităţii umane sau a exploziei industrializării şi a urbanizării, creaţia artistică din R.D.G. a realizat în decursul deceniului al 7-lea un remarcabil salt calitativ: artiştii dovedind deosebita capacitate de a aborda consecvent dialectic şi diferenţiat noile realităţi sociale, aspectele complexe ale progresului, performanţele tehnice dobîndite *(Bernd Hertel, Lutz Ketscher, Axel Wunsch*, etc.), şi de a individualiza imaginea omului nou, de a revela dimensiunile umane fireşti şi profunde, reactivînd în mod constructiv dihotomia «real-ideal» în diferite modele ale comportamentului uman individual sau/şi social, ce denotă existenţa unor stări sau situaţii conflictuale *(Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Sighard Gille, Harald Döring* etc.).

Calitatea vieţii umane (concept normativ şi general), ca proprietate de termen lung, verificabilă prin test social şi istoric, a devenit astfel obiectul unor investigaţii intransigente: asupra situaţiei prezente ca şi a soartei viitoare a omului într-o societate industrializată şi tehnicizată, asupra cauzelor poluării multiple a mediului înconjurător social, spaţial şi spiritual, asupra pericolului subiacent al degradării calităţii umane şi al tocirii sensurilor profunde, satisfacţiilor intime şi bucuriilor veritabile ale existenţei umane *(Wolfgang Mattheuer, Uwe Pfeifer, Gudrun Pontius, Ulrich Hachulla, Karl-Georg Hirsch, Peter Sylvester*, etc.).

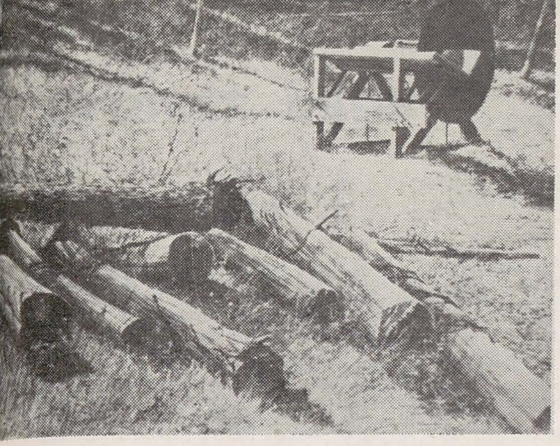
Aceste «modele artistice», am putea spune *ecologice*, relevă necesitatea imperioasă a optimizării universului habitabil, social şi spiritual pentru a preveni alterarea calităţii vieţii umane, calitate ce-şi lărgeşte necontenit conţinutul şi implicaţiile, adeverind faptul că omul nu se mulţumeşte să se adapteze la mediu, ci va căuta continuu şi tenace cu iniţiativa-i caracteristică noii soluţii spre a adapta mediul la sine.

Arta plastică din R.D.G. a anilor '70 dezvoltă astfel un bogat univers imagistic de factură simbolică şi parabolică, capabil să solicite şi să incite receptorul, datorită densităţii sale ideatice ce valorifică şi combină deseori străvechi simboluri, metafore imagistice, parabole şi alegorii, cărora artiştii le conferă o nouă accepţiune în consens cu spiritualitatea contemporană; ea continuă să răspundă însă, în egală măsură, şi menirii de a surprinde şi exprima trăiri şi emoţii psihice intime în confruntarea cu mediul natural sau urban, prin peisaje nesofisticate, ce evocă eterna nostalgie a omului de armonizare cu natura *(Nuria Quevedo, Gottfried Schüler* etc.) şi imagini de un farmec inedit ale vechilor cartiere sau gospodării ţărăneşti *(Günter Richter, Günter Horn, Konrad Knebel, Klaus Magnus* sau *Curt Querner, Manfred Butzmann*, etc.).

Surprinzătoare este şi marea varietate stilistică a celor 63 de expozanţi — alături de o veracitate austeră există structuri romantice, expresioniste sau suprarealiste, cît şi o raportare şi asimilare programatică a anumitor stiluri ale istoriei artei.

Datorită selecţiei generoase şi a caracterului său de inedit pentru publicul nostru, atît din punctul de vedere al lucrărilor cît şi sub aspectul artiştilor reprezentaţi — majoritatea încă necunoscuţi la noi, expoziţia de pictură şi grafică din R. D. Germană se înscrie ca un eveniment semnificativ în relaţiile culturale bilaterale dintre ţările noastre.

https://biblioteca-digitala.ro



1. *Sîmbătă dimineața, tempera pe ghips, 1977*
2. *Bușteni, tempera pe lemn, 1972*
3. *Stavilă în calea apelor, acrilic pe masonit, 1978*
4. *Temelie de piatră, tempera pe lemn, 1968*

întoarcerea la peisaj

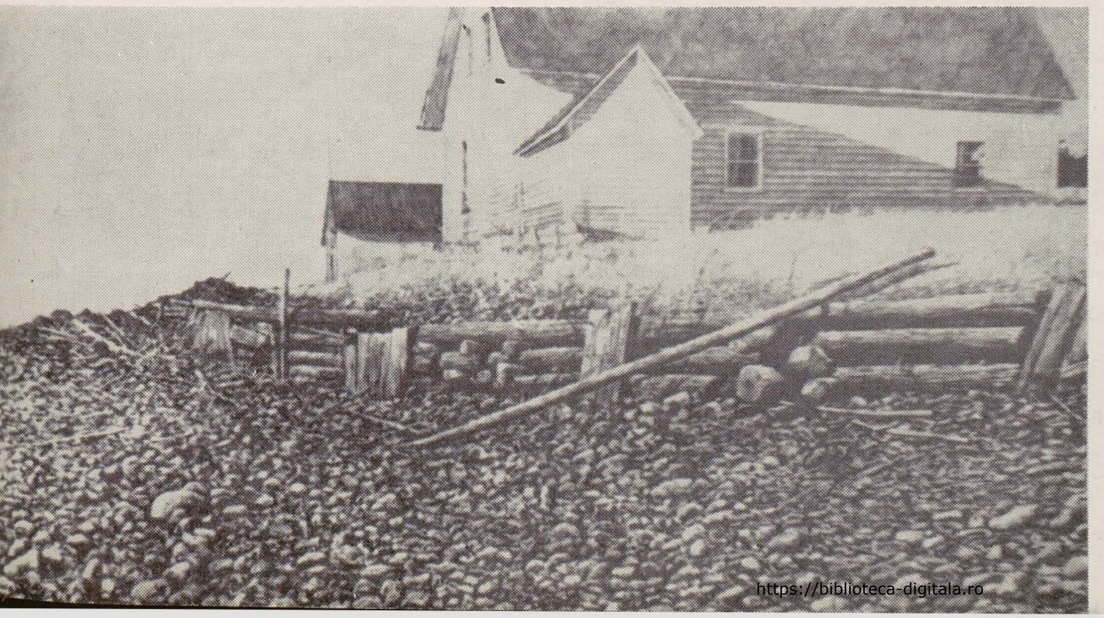
anca vasiliu

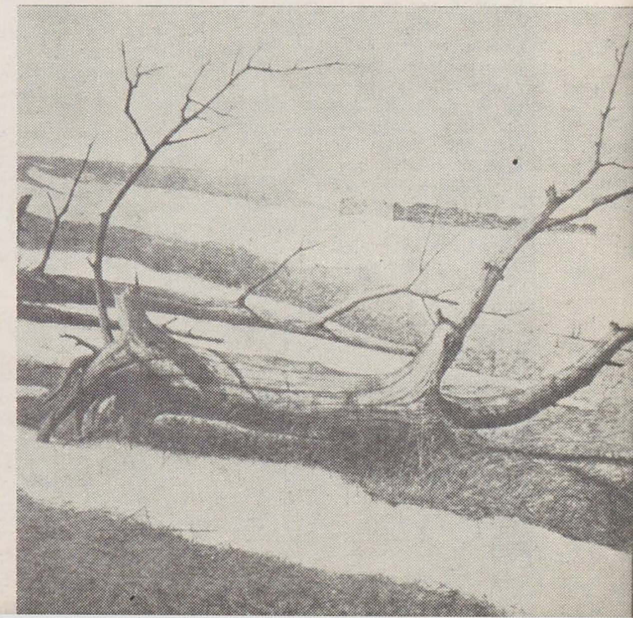
În lumea formelor sensibile, « peisajul », veche ceremonie între natură și om, nu este doar suportul unor speculații plastice ci conține, în ritmurile spațiale ce îl ordonează, semnificații perene ale devenirii umane. Poetica formală a peisajului a fost întotdeauna dublată de o « simbolică ». Circuitul secret al corespondențelor dintre ritmica abstractă a semnelor plastice și conținutul lor expresiv a făcut din această temă a picturii, de-a lungul stilurilor, o problemă de viziune cosmologică, în care structurarea spațiului și analiza detaliului mărturiseau constantele sensibile ale unei epoci. Față de natură, artistul recompune un spectacol a cărui regie a eliminat valorile accidentale transformînd temporalitatea într-o succesiune ciclică, deci într-o lege organică a permanenței. Elementul de anecdotică a peisajului se substituie stării generale dramatizînd-o, și respirația largă a întregului oferă, cel puțin clipei de contemplație, dimensiunea emoțională a unui « joc » trăit.

Pusă sub semnul peisajului, pictura lui Tom Forrestall (Muzeul de artă al Republicii) se definește ca o artă a stărilor spirituale. Atmosfera se naște dintr-o suită de trăiri intime surprinse la confluența dintre reveria poetică și aspectele adesea insolite ale subiectelor. Dar, dincolo de ceea ce s-ar putea numi realism magic (sau hiperrealism), conținutul imaginilor sale iese de sub dominația figurativului imediat pentru a se impune ca un echilibru perfect între o schemă compozițională urmărită cu rigurozitate și o poetică emoțională ivită nu din re-cunoașterea unei realități oarecare, ci din ritmul cu structura sa spațială construită de artist. Imaginea, ca pretext al unei retorice demonstrații a frumosului dar și al absurdului cotidian, nu e o simplă configurație de reflexe ale unor elemente expresive, ci năzuiește la o consubstanțialitate cu spiritul și cu stările afective ale sensibilității umane. Ea reprezintă, fără ostentație și fără o gestică amplă, atitudinea degajată a artistului față de concretețea tumultuoasă a realității materiale ale cărei aspecte trecătoare, surprinse cu minuție aproape flamandă, sînt integrate unui univers superior.

Sensul eternității pe care îl are ritmul compozițiilor lui Tom Forrestall vine dintr-o profundă trăire a peisajului conceput ca un cosmos. Se poate invoca sentimentul vastității copleșitoare a spațiului canadian resimțit ca o imensă dar benefică solitudine între întinderile de pămînt și ape. Evaziunea din marea metropolă, dintr-o civilizație a ritmurilor de șoc, într-o ordine a elementelor primordiale a căror armonie posedă puteri purificatoare și care nu ține de identitatea nici unui spațiu geografic prestabilit, fără să fie o experiență inedită de-a lungul devenirii noastre artistice, are în pictura lui Tom Forrestall o formulă de expresie bogată în semnificații și valoroasă mai ales prin sinceritatea și dezinvoltura cu care se înfățișează. Interesul pentru detaliu manifestat în jocul de decupaje din realitatea imediată nu fragmentează cosmosul recreat. « Amănuntele » de tipul frunzișurilor sau detaliile anecdotice sînt cuprinse într-un sistem de conexiuni subtile care refac, atît prin semnificațiile lor simbolice cît și prin sistemul articular de compunere spațială, integritatea unei lumi viziónare dar și a unui cosmos afectiv raportabil la memoria afectivă a fiecăruia. Elementele se ordonează după o tramă geometrică ideală (inspirată parcă din geometria secretă a Renașterii) care le stabilește o poziție imuabilă. Subordonată acestei scheme, identitatea ușor recognoscibilă a elementelor are rolul de a disimula spiritul constructiv, de a-l elibera de o eventuală rigiditate și mai ales de a-l feri de gratuitatea decorativului absolut. Noua articulare spațială se realizează atît printr-o succesiune de planuri în funcție de unghiul de perspectivă (cu predominanța perspectivei montante care dă privitorului iluzia integrării sale în lumea picturală) și de punctul de observație fix sau mobil, cît și printr-un joc liber al decupajelor și al cadrelor care, nu numai că elimină monotonia dreptunghiului clasic, dar subliniază prin desfășurarea lor neprevăzută dimensiunea expresivă (« povestea » tridimensională) a acestui univers. Desfășurate linear, în sens ascendent sau descendent, succesiunea de micro și macrocosmosuri guvernate de aceleași legi generale recompune în termenii artei moderne problematica tradițională a peisajului ca viziune cosmologică, ca dialog între infinitul mare, universul elementelor primare în devenirea lor, și infinitul mic al celulelor, al unităților vitale. La interferența lor, drama umană ipostaziată fie într-o notă de umor, fie într-o neutră stare de contemplare, fie într-o vădit tensionată absență subliniată de prezența unor obiecte familiare, capătă sensul major de eternitate pe care îl aveau altădată mitologiile « umanizante ». O viziune luminoasă, bazată pe efecte plastice de tip fotografic realizate cu minuție într-o tehnică menită să conserve tocmai prospețimea și delicatețea tonurilor, contribuie la desăvîrșirea atmosferei. Fără a fi solară (mai degrabă tonurile converg spre gamele reci), lumina exprimă un optimism discret și de cele mai multe ori o stare emoțională ambiguă între corespondențele cu valoare pozitivă dintre elementele naturii și creațiile umane, și nostalgia unor momente de reverie totală, de uitare, de absorbție în ritmul calm al formelor acestei lumi perfect verosimile.

Întoarcerea la peisaj printr-o revitalizare a valențelor plastice și sensibile ale genului constituie valoarea esențială a picturii lui Tom Forrestall. Căutarea unei comuniuni degajate cu oamenii din jur (« Picturile n-ar trebui să necesite explicații. Ele trebuie numai să placă oamenilor », mărturisește pictorul) implică nu numai o viziune de extremă claritate asupra dimensiunilor diferite ale realității, dar și o angajare efectivă în miezul trăirilor pentru ca « peisajele » sale să exprime starea emoțională a unei umanități dispusă la o eternă și sensibilă spiritualizare.





https://biblioteca-digitala.ro

natura ca utopie

călin dan

1. Utopia ca fruct al memoriei

Natura ne îmbibă cu amintiri, cu personificări ale fragmentelor sale, unite de un film vag — natura e prezentă, oraşul fără natură e absentă. Căci a ne întoarce mereu, duşi de traiectoriile zilnice, într-un circuit lipsit de atingerea elementelor primordiale, de surprizele lor, duce la detaşare, la albirea memoriei în gesturi automate.

Parcurgînd un oraş, cu senzorii treziţi de dorinţa cunoaşterii directe, adevărate, refaci de fapt, perpetuu, un drum între clipa prezentă — segment al unui spaţiu — şi starea de spirit a unui peisaj pe care jocul memoriei şi al distanţelor îl abstractizează. Dintr-o absenţă, oraşul devine elementul obsesiv concret al unei comparaţii perfecţioniste. Într-o zonă unde realitatea şi memoria se intersectează, fecundîndu-se, utopia se naşte şi există perpetuu, oglindă mobilă a sufletului, a aspiraţiilor sale, nostalgice şi entuziaste deopotrivă.

2. Ordine şi fantezie

Teritoriu al unei spaţio-temporalităţi discontinue dar infinite, memoria îşi capătă abia prin cultură adevărata vastitate a profunzimii. Experienţa individului e limitată, perisabilă; sinteza unor eforturi milenare o ridică la dimensiunii cosmice. Ca emanaţie a spiritului, utopia nu poate exista decît pornind de la o anume acumulare culturală, de la o anumită răbdătoare depunere a straturilor. Odată cu oboseala care, ciclic, invadează marile elanuri creatoare trecute de zenit, utopia apare ca o alternativă, ca un dureros semnal şi semn de întrebare, dar mai cu seamă ca stimulent. În faţa ordinii care nu se mai poate multiplica generos prin operă, fantezia utopică e un moment ludic, un moment al libertăţii aparent absurde ce îşi caută alte orizonturi, mai înalte, pentru a se linişti în materialitatea construcţiei. Interlocutor al culturii în momentele ei de răscruce, utopia declanşează din interiorul său o maieutică a continuei căutări de noi zări ale adevărului.

3. Arhitectură şi societate

În culturile arhaice nu există utopie, ci mitologie şi gigantism arhitectural. De la Ulise la Swift şi de la Micene la proiectul pentru cenotaful lui Newton, iată drumul parcurs de umanitate întru afirmarea binelui şi interogarea propriei existenţe asupra limitelor sale. Omul antic, necunoscînd lumea, o împărţea în teritoriile civilizate ce înconjurau o mare simbolică şi barbaria populată de fiinţe misterioase. Omul modern simte nevoia să şi creeze aceste teritorii ale imposibilului; creaţie ajutată mereu de realitatea imediată, al cărei comentariu se face cu solemnitate ori cu umor, întotdeauna cu seriozitate însă.

Utopia este un joc serios deoarece este animată de generozitatea convingerii că efortul spiritului poate depăşi, pînă la urmă, obstacolele unei logici a materiei. Îmbrăcînd formele logosului şi ale imaginii, utopia s-a concentrat asupra societăţii şi asupra arhitecturii. Structuri interdependente, ordinea socială şi spaţiul ei de desfăşurare au constituit, simultan ori succesiv, obiectul unor demersuri teoretice tinzînd să le confere o limpezime comună: societatea ordonată cu logica unui edificiu, arhitectura funcţionînd ca un organism complex, polimorf.

Arhitectura ca abstracţie a naturii umane, formula Frank Lloyd Wright în «Testamentul» său estetic. Coborînd din utopie în planul realităţii, observăm aceeaşi coeziune a artei cu omul, cu alcătuirea sa socială. Comunicînd într-o direcţie cu cosmosul prin muzica numerelor, arhitectura exprimă, pe de altă parte, ordinea socială, o reflectă şi, într-o oarecare măsură, o determină. A gîndi arhitectură devine un mod de a reflecta asupra vieţii în cele trei planuri ale sale trecut — prezent — viitor, înseamnă a manevra deopotrivă simboluri şi fapte, abstracţiunile şi materia, visul şi posibilitatea.

4. Arta ca proiect

Fiind proiecţia unei alchimii, a unei existenţe lăuntrice, a unui proces nepipăibil, arta există întîi ca proiect. Este concluzia la care, intuitiv, a ajuns ultimul secol al culturii europene. Este premisa fermă şi, se pare, teritoriul anexat artei din ultimele decenii.

Orice obiect tridimensional aparţinînd artelor spaţiului ascultă de legi imuabile, care nu sînt doar ale materialului, ci şi ale materiei, ale fizicii universale. Faptul, valabil pentru o solniţă de Cellini, devine evident la scara arhitecturii; orice abatere de la această cerinţă modifică drumul de la proiect la realizare. Cînd abaterea e determinată de o logică internă, obţinem utopia: pornind de la datele concretului, folosindu-se aparent de ele, utopia le alterează, făcîndu-le posibile doar într-un alt sistem, al ei propriu.

Nu există utopii picturale, ori grafice, pentru că în aceste arte vieţuieşte utopia însăşi. Abstracţiunea prinde viaţă, iluzia e stăpînă prin reguli ce imită viaţa, recreînd-o în alt spaţiu. Supusă obiectivităţii, arhitectura nu poate exista decît în marginile acesteia. De la proiect la pictură, gravură ori sculptură nu e decît un pas. Între proiectul unui edificiu şi realizarea sa există un întreg angrenaj de relaţii în care o defecţiune minimă îngheaţă procesul intuitiv, receptat în cele două dimensiuni ale sale: s-a născut utopia.

Proiectul unei arhitecturi, aberante chiar, trebuie să convingă, ori să mimeze această necesitate. El creează un sistem nou, aparte, cu legile sale proprii, în care se desfăşoară o existenţă privită de noi ca o lume conţinînd a patra dimensiune — lume tentantă dar străină. Crochiurile unui sculptor pot fi opere de artă, proiectul unei arhitecturi, realizabile chiar, este un discurs asupra artei. În el intuim nucleul unei posibile duble explozii: către o realizare concretă şi către un supranivel simbolic, implicit. Desenele lui Beuys seamănă cu unele proiecte urbanistice din manuscrisele lui Leonardo — arta contemporană îşi află sursele în nevoia logică a proiectului.

5. Cînd totul e posibil

Oţelul, fibra de sticlă, structurile gonflabile, posibilităţile mereu diversificate de a asigura funcţiile unor clădiri tot mai complexe, efortul susţinut şi ambiţios al şcolilor de arhitectură franceză, americană, japoneză, al designului italian, german, japonez, şi scandinav au distrus treptat viabilitatea, puterea stimulatoare, statutul însuşi al arhitecturii utopice. Proiectul pentru un parc de distracţii subacvatic cu trei nivele (Ocean Environment) în largul litoralului californian, ca şi cel al unui oraş—port plutitor în apele teritoriale ale Angliei au fost apreciate la un grad de utopie de maximum cincizeci de ani.

Ca şi romanul science-fiction, arhitectura utopică cunoaşte o progresivă criză tehnologică. Spectaculosul, profunzimea, nu mai pot veni din inventarea imposibilului, ce se transformă cu viteză în posibil, ci din reflecţia asupra acestei transformări, asupra consecinţelor sale. Utopia literară şi cea arhitecturală au încă o dată o evoluţie paralelă, dar dacă prima îşi îmbracă noile idei în forme de expresie cunoscute, pentru cea de-a doua schimbarea este radicală, ducînd la un nou gen, metaplastic.

6. Arhitectura radicală

În anul 1960, Pierre Restany — teoretician, Yves Klein, Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, Martial Raysse, Raymond Hains, César, Arman şi alţi cîţiva artişti lansează manifestul Noului Realism. Şcoala de la New York, cea care a introdus arta avangardei în Statele Unite, a fost la rîndul ei supusă unui val contestatar, încă din deceniul şase. Era acum rîndul Şcolii de la Paris să fie contestată cu violenţă de un grup de artişti extrem de diverşi ca expresie, legaţi însă printr-o întoarcere asupra realităţii obiective pentru a o observa, a o lua în stăpînire, sau/şi a face un comentariu asupra ei. Nu întîmplător, tot în deceniul al şaselea, arhitectura cunoaşte şi ea o schimbare profundă, ca gîndire şi demers; la intervale scurte, simultan chiar, apare un număr important de grupări extrem de active care, prin discursuri teoretice şi proiecte de o noutate deconcertantă, pune în discuţie însuşi conceptul de arhitectură, cu toate certitudinile pe care nu doar tradiţia, ci şi raţiunea unui cîmp euclidian de forţe, le implică. Desenele publicate de Archigram (Anglia), Superstudio (Italia), de exponenţii importantei şcoli vieneze, obiectele ambientale create de Hans Rucker Co. (Viena) ori Archizoom (Italia) se integrează tipului de demers pe care îl cunoaşte arta contemporană în evoluţia sa (pop-art, op-art, conceptualism, artă efemeră, performanţă) mai mult decît unei evoluţii a artei de a construi, care, bineînţeles, nu încetează să existe în paralel.

Desigur că o permanentă corespondenţă se păstrează între arhitectura «tradiţională» şi cea radicală, urmărită cu atenţie, ca fenomen de laborator oricînd capabil de a sugera noi soluţii. Dar pe arhitecţii radicali îi interesează nu fizicitatea construcţiei, element esenţial chiar şi în cele mai abstracte utopii convenţionale, ci calitatea vieţii, raportul individ — mediu, schimbarea modului de a gîndi în faţa naturii, şi aceste elemente, mai mult decît expresia stilisticii, leagă proiectele Archigram (grupul cu activitatea cea mai febrilă) de expansiunile lui César ori de construcţiile luminoase ale lui Martial Raysse. Nu forma, ci spiritul se radicalizează acum în faţa problemelor civilizaţiei.

7. Natură şi peisaj

Parafrazîndu-l pe Lao Tzî, arhitectura nu înseamnă acoperişul sau pereţii, ci spaţiul pe care existenţa lor îl determină. Natura nu este peisaj, ci spaţiu. Atunci cînd dimensiunea psihică a naturii e însoţită de o restrîngere a dimensiunii fizice, se naşte peisajul. Europeanul şi elevii săi percep natura prin peisaie, deci prin structuri care, adiţionate ori telescopate, au ca rezultantă natura. Nevoia de peisaj e urmată de nevoia organizării sale. Japonia creează peisajul ca dublu al eului proiectat în formele unui cosmos familiar, aşa cum recreează natura, trăită ca globalitate a detaliului, în firescul geologic al ceramicii şi în rostirea poeziei. Viziunea Europei este antropocentrică, ea integrează natura, o ordonează, o exploatează şi, în final, o distruge. În spaţiul extra-european, natura e cea care integrează omul, existenţa sa, unei totalităţi. Drumul european este ireversibil, relaţia cu natura fiind stabilită odată pentru totdeauna. Paradoxul formulat de Wright — e necesară domesticirea naturii sălbăticite de civilizaţia haotică — ni se pare concludent: întoarcerea la natură e o utopie perimată.

8. Design şi antidesign

Descoperind, în 1978, Rio Negro, Pierre Restany are şocul naturii necorupte, dar în «Manifeste du Rio Negro», scris cu această ocazie, viziunea sa asupra culturii rămîne aceeaşi: «Trăim azi două sensuri ale naturii — cel ancestral al datului planetar şi cel modern al produsului industrial şi urban. Putem opta pentru unul sau pentru altul, putem nega pe unul în folosul celuilalt, important este ca aceste două sensuri ale naturii să fie trăite şi asumate în integritatea structurii lor ontologice, în perspectiva unei universalizări a conştiinţei perceptive». Două tendinţe antagonice îi grupează pe arhitecţii unei noi conştiinţe. Pe de o parte recuperarea naturii pierdute prin acea «domesticire» preconizată de Wright. Pe de altă parte recuperarea naturii umane în pofida mediului, deci o natura naturata opusă la natura naturans. În primul caz, land arta şi arta ecologică, ce construiesc uriaşe semne, perene sau efemere, în peisajul devenit astfel, dintr-odată, perceptibil ca atare, şi, în plus, îmbogăţit printr-o misterioasă scriere — rod al unei gigantice, uitate, procesualităţi — în sensul geo-grafiilor lăsate de culturi precolumbiene. Apoi designul peisajului, tendinţă de disciplinare, de civilizare a unui mediu rebel, pentru a-l face accesibil unei convieţuiri, pentru a-l ocroti în faţa unei avalanşe a arhitecturii. Peisajul este un obiect destinat libertăţii fiinţei umane, o arhitectură opusă arhitecturii. Putem aminti aici iniţiativele lui Paolo Soleri, de pildă, cu a sa Arcologie (arhitectură + ecologie), care construieşte cu mijloace artizanale un oraş experimental menit să se încadreze, ca o sculptură organicistă, mediului. Sau Jean-Michel Sanejouand, care se defineşte pe sine ca organizator al spaţiului, spaţiu amenajat pentru a fi nu perceput, ci trăit împreună cu arhitectura.

În al doilea caz i se propun individului, cuplului sau unei comunităţi, numeroase soluţii de izolare faţă de mediul nepropice, de claustrare într-un ambient propriu, populat cu imagini, sunete şi alte impulsuri senzoriale, menite să suplinească o natură alterată. Fiecare om e purtătorul propriului ambient, proclamă Archigram, oferind pachetele de ambient (popular pak), nişte saci în care individul om îşi poartă elementele familiare, saci în care se poate izola ca într-o casă placentară. Tot Archigram creează pentru Expoziţia mondială de la Osaka un tonomat ambiental (Environmental Jukebox), variantă, de fapt, a pop-pak-ului. Se ajunge la o extraordinară proliferare a pachetului, a sacului, a formelor amorfe susţinute prin gonflaţie. Plasticul transparent, translucid sau mat, colorat sau nu, devine o obsesie. Structuri gonflabile apar de la pavilionul Japoniei la Expoziţia de la Osaka şi pînă la operele efemere ale lui Christo — uriaşe aerostate captive într-o reţea de cabluri. E o tendinţă de recuperare a naturalului prin forme moi, nestructurate, de o transparenţă organică, familiară. Hans Rucker Co. produce capsule, minicase din plastic menite să atîrne în afara edificiilor, deasupra străzii, într-o izolare neclaustrantă. Natura nu mai poate fi ameliorată, civilizaţia cu abundenţa sa de forme precise nu mulţumeşte nici ea toate nevoile, designul a devenit obositor, şi e contracarat de un antidesign proclamînd imprevizibilul, absurdul. Archigram propune, supremă concluzie, pachete de metropolă, uriaşe cupole de circ volante, menite să satisfacă dorinţa periodică de urbanitate intensă a micilor aşezări.

E vorba aici, ca şi în proiectele de un umor ascuns sub profunzimea detaliilor tehnice ale lui Max Peintner (nori artificiali şi coline mobile pentru a rupe monotonia autostrăzilor; lacuri în pantă, pentru schi nautic), de o depăşire a arhitecturii utilitare prin arhitectura filosofică, mentală, eliberată de gestul construcţiei, o arhitectură ce încearcă structurarea întregii existenţe în jurul conceptului de fericire (Happytecture — arhitectura fericirii, formulată de Superstudio). Demersul generos al arhitecturii nefuncţionale care inventă utopia obiectului absurd rămîne polul fecund, stimulator al unei întinse zone din arta contemporană. Antidesignul furnizează designului un puls permanent al reacţiei sociale, psihologice, culturale a individului în faţa unui duel permanent al urbanului cu naturalul.

9. Oraşul ca natură înţeleasă

Veneţie fără lagună, orice oraş îşi plimbă locuitorii prin canale de asfalt, într-o curgere cu fluxuri şi refluxuri, dictată de necesităţi şi capricii. Arhitectura fiind singura alternativă de egală pondere a naturii — oraşul se va prezenta percepţiei noastre în aceeaşi alternanţă discontinuă de elemente pe care în natură le numim peisaj. Căile de parcurgere ale naturii sînt apele — mări, fluvii, lacuri (Oceanul este o existenţă aparte, cu căi proprii). Oraşul are în faţa naturii avantajul şi în acelaşi timp servitutea unui sistem complex de parcursuri. Oraşul există ca interţesere a unui sistem complicat de curgeri ale spaţiului printre forme. Lăsîndu-te în grija unui mijloc de transport oarecare, sau a propriilor paşi, trasezi prin reţeaua stradală traiectoria sinuoasă a propriei cunoaşteri a oraşului. Natura — spaţiu şi formă conţinîndu-se reciproc — poate fi percepută global, oraşul doar pe fracţiuni.

Cunoaşterea oraşului e o lectură. Obsesie a bibliografiilor, Roland Barthes ne oferă prin «Sémiologie et urbanisme» un text fundamental în această problemă. Ideea oraşului ca discurs ce se autoexprimă, altfel formulată (oraşul ca artă totală, ca happening, etc.) apare şi la alţi teoreticieni, dar Barthes subliniază cel mai precis actul lecturii pe care îl impune oraşul, permanenta migrare a semnelor şi semnificaţiei lor, necesitatea unei structuri discontinue, cu plusuri şi minusuri de informaţie, care facilitează percepţia.

Oraşul e o scriere, o confesiune a omului despre propria natură, despre peisaj şi despre modul cum ele comunică ori se anulează reciproc în spiritul său. A înţelege oraşul — a se înţelege pe sine, a-ţi propune să îl modelezi, nobilă ambiţie şi în acelaşi timp umilă căutare a naturii.

https://biblioteca-digitala.ro

proiect banal

rodica sfințescu

Printr-o întîmplare, mi-a căzut sub ochi propunerea unui proiect de oraș, semnată de o arhitectă.
Avem, la această oră, multe arhitecte și ne vine greu să credem că primele au apărut abia prin anii 1920—28. Pînă la sfîrșitul veacului trecut femeile munceau în casă, rareori apărea cîte o scriitoare, poetă ori pictoriță (tot activități necomportînd colaborarea directă cu sensul opus), deci studii superioare, profesiuni cot la cot cu bărbații, apăreau, pentru oricine la acea vreme, o aberație monstruoasă. Dar, după cum spuneam, în zilele noastre asemenea punct de vedere s-a uitat într-atît, încît pare o anecdotă din epoca de piatră pomenirea unor atare concepții. Așadar, trăind în anii noștri, nu aveam a fi șocată că este vorba de o autoare a proiectului. M-am apucat să-l parcurg căutînd, plină de speranțe, ideile noi, îndrăzneala, originalitatea (obligatorie în epoca noastră competițională), dorind a avea de ce mă mira și deci admira. Iată pe puncte ce am ales:

1. Despărțirea pietonalului (prin străzi suspendate) de carosabil — idee lansată de Le Corbusier în a sa « Ville Radieuse » care a scandalizat anii 1928 dar e aplicată uneori, de atunci, prin multe mari capitale ale lumii.
2. Principiul de « aer și lumină » în noile construcții — și acesta de ajuns de vechi promovat în perioada dintre cele două războaie de către noul val de arhitecți, în arhitectura modernă. De asemenea problema utilizării economice a spațiului construit, accese ușoare, circulație rapidă, aspect plăcut, clădiri cu apartamente independente — toate idei aplicate din plin într-al nostru mîndru veac al XX-lea.
3. Sugestia de a se ridica orașul peste o apă curgătoare, deși neaplicată pînă acum, după cîte știu, pare interesantă și de viitor.
4. Soluția apartamentelor predate gata mobilate s-a mai încercat, pe-alocuri, cu timiditate, și de asemenea fiind practică mi se pare sortită succesului în deceniile ce vin.

În concluzie, propunerile arhitectei apărîndu-mi perfect conforme cu stilul momentului (1981) folosind recenta tradiție a construcțiilor în beton, avînd în vedere că numărul de puncte mai îndrăznețe e redus, și chiar acestea sînt din categoria care azi e cuprinsă în previzibil, am resimțit o oarecare dezamăgire față de iluziile făcute la început. Înainte de a închide cartea în care citisem cele de mai sus, am avut curiozitatea să mă uit la data editării. Paris 1717 — Teatru de Gherardi, texte pentru comedia italiană jucînd la Hotel de Bourgogne, personajul *arhitectei de Arhitrava* făcînd parte din comedia « Arlechino mizantrop » jucată în anul 1697.

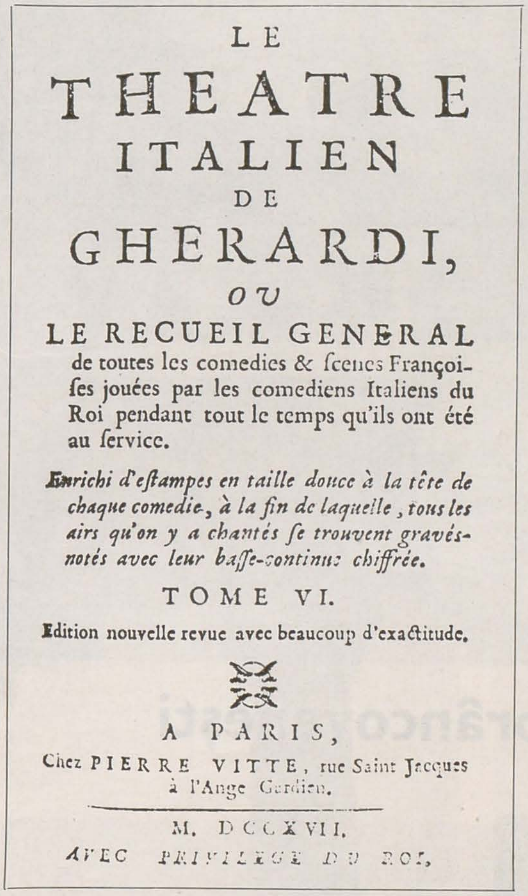
Deci în 1697 un autor de comedii aproape necunoscut prevedea idei care au scandalizat lumea la apariția lor de la începutul veacului al XX-lea. Cutremurătoare constatarea puterii de premonițiune a artei.

p. 436—37 « *Buna dispoziție stă la temelia arhitecturii. Dacă nu sînt vesele clădirile noastre, nu dau un ban pe ele. Bucuria, bucuria pentru toți. E nevoie de aer în casele noastre, vederea liberă, circulația ușoară, aspectul plăcut, accesele ușoare, retragerile comode și ieșirile pe din dos la discreție.* ».

p.438 « *Voi construi peste tot balcoane publice care se vor desfășura fără întrerupere de la casă la casă și care vor face un salt peste străzile pe care le vor traversa* ».

p.439 « *Am putea construi orașul peste rîul din preajmă.*

p.440 « *Un zidar ,,Casele noastre se execută mobilate și ocupate de la început''* ».



LE
THEATRE
ITALIEN
DE
GHERARDI,
OU
LE RECUEIL GENERAL
de toutes les comedies & ſcenes Françoiſes jouées par les comediens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au ſervice.

Enrichi d'eſtampes en taille douce à la tête de chaque comedie, à la fin de laquelle, tous les airs qu'on y a chantés ſe trouvent gravés-notés avec leur baſſe-continue chiffrée.

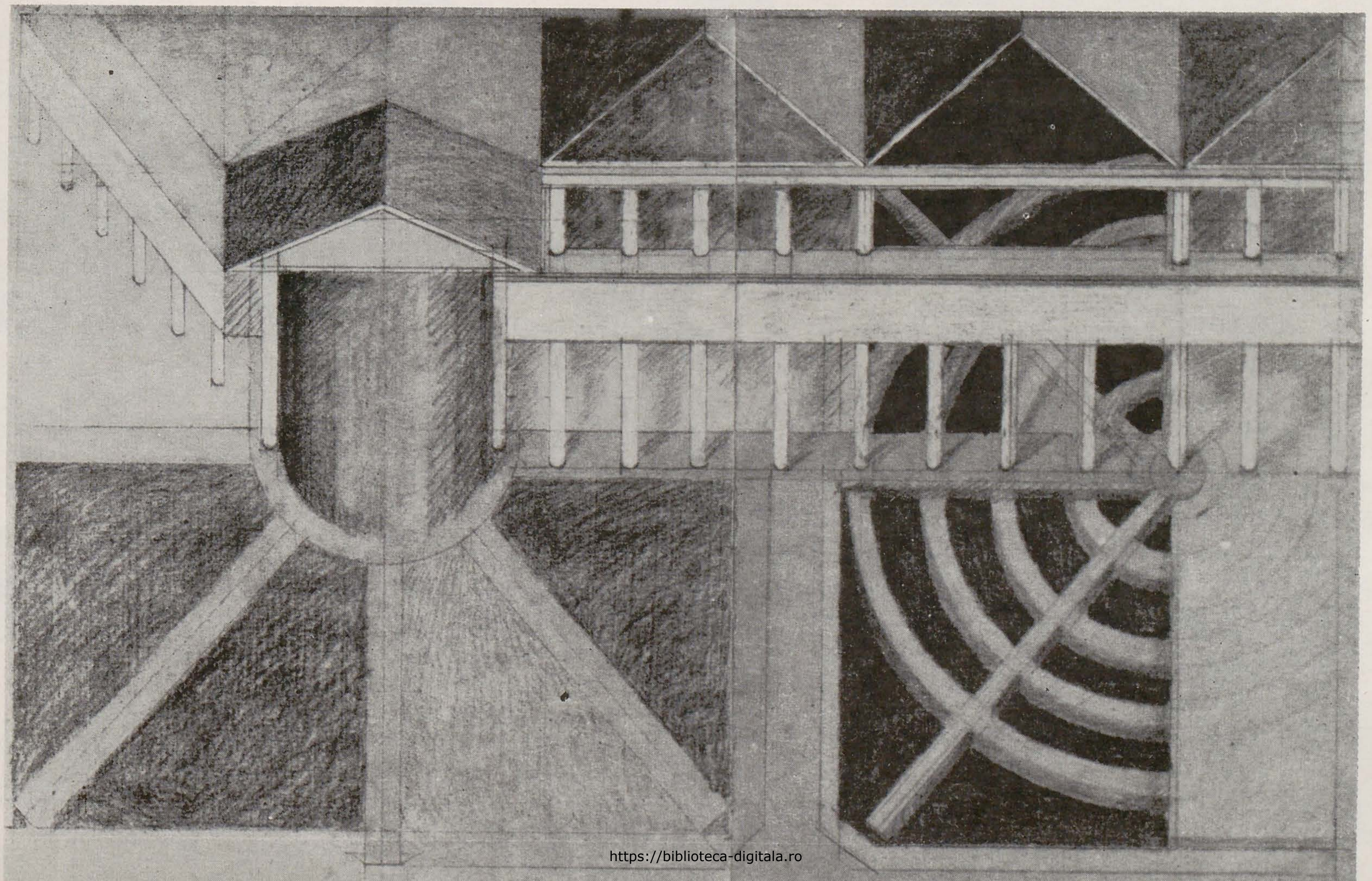
TOME VI.

Edition nouvelle revue avec beaucoup d'exactitude.

A PARIS,
Chez PIERRE VITTE, rue Saint Jacques à l'Ange Gardien.

M. DCCXVII.
AVEC PRIVILEGE DU ROI.

Proiect de Dragoș Gheorghiu



https://biblioteca-digitala.ro

1—6. Mogoşoaia

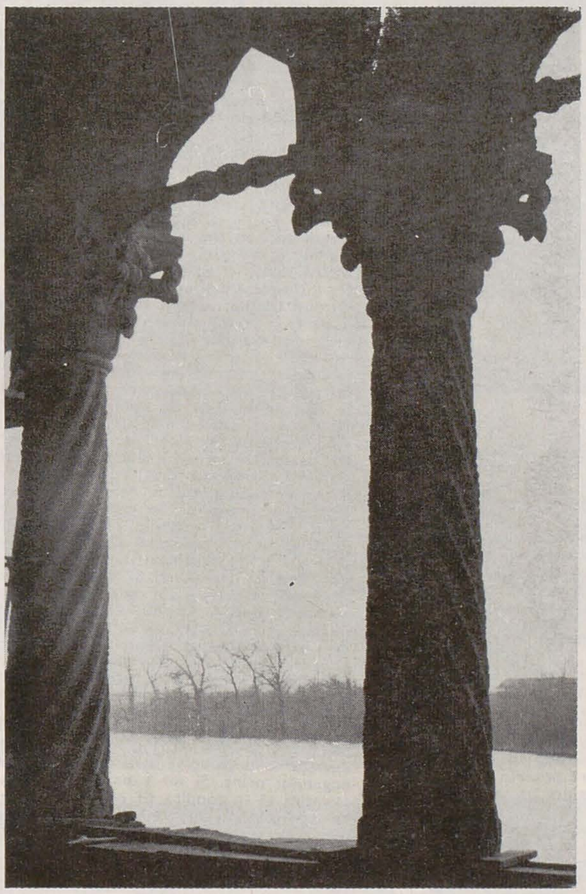
peisaj şi grădini brâncoveneşti

anca vasiliu

https://biblioteca-digitala.ro

Atunci cînd, izbăvită de temeri absolute, ființa umană a privit în jurul său pentru a-și descoperi un alter-ego, universul a luat chipul naturii ca ipostază posibilă din infinita sa virtualitate. Dar, pentru că omul se căuta pe sine, își căuta chipul și înțelesul, locul și timpul destinat sie din marele cosmos, *natura* a fost de la început investită cu un sens spiritual care îi transfigura înfățișarea. Și astfel, alcătuirea de forme în care pulsa o viață anonimă, vegetală, într-o permanență organică ciclică, a devenit proiecția expresivă și sensibilă a minții și sufletului omenesc, oglinda firii, legile și măsura devenirilor sale. Natura a fost mereu pentru om o posibilă dedublare și un spațiu de existență conținînd însăși formula secretă a vieții. Înainte de a se vedea pe sine, omul a trăit cu imaginea orizonturilor pe care i le oferea natura și s-a oglindit în elementele ei pentru a-și afla propriile-i dimensiuni. Gîndul său despre lume și despre univers a fost un gînd întors asupra naturii în a cărei fascinantă alcătuire a descoperit esența existenței și simbolul puterii sale plăsmuitoare. Ca suport imagistic pentru vise și sentimente, priveliștea naturii a creat omului un spațiu pentru ființa sa spirituală ale cărei elanuri se desfășoară spre linia intangibilă a văzduhului și ale cărei adîncuri se deslușesc în oglinzile apelor sau în imaginile iluzorii ale aerului. Cea dintîi mitologie a urzit formula existenței cosmice din aceste elemente, iar prima nostalgie... a fost visul grădinii paradisului.

Restricție spațială a naturii, *peisajul* este un fel de spectacol a cărui regie poetică și simbolică mărturisește sensibilitatea specifică a fiecărei epoci. Ritmul formelor, tonalitatea dominantă, succesiunea elementelor, mișcarea, deschiderile unui peisaj, fie că acesta reprezintă un spațiu locuit (un cadru al arhitecturii), fie că este o proiecție mentală, poetică și picturală, a unui spațiu ideal (în literatură sau pictură), evocă chipurile spirituale și traiectoriile afective ale veacurilor și ale stilurilor. O incontestabilă putere modelatoare a făcut ca oamenii și etniile să împrumute un fel de a fi din peisajul ce le-a fost dat și un mod de a gîndi universul între limitele imediat vizibile ale orizontului. Prezența unui peisaj nu e niciodată o simplă nevoie de dimensiune, ci întruchipează, prin felul în care și-a găsit expresie, ca și prin fiecare element ce-l compune, un cosmos în formulă restrînsă și o stare de spirit ca ecou al atitudinilor umane în fața lumii totale. Corespondența dintre starea de spirit pe care o generează un peisaj și ritmul formelor sale, efluviile pe care le emană un anume « loc », reprezintă comuniunea intimă, ceremonia veche dintre natură și om. « Regizarea » unui peisaj poate face să se nască o *grădină*, un « peisaj » ca gen al picturii, sau o nouă perspectivă asupra ordinii spațiale a naturii, ceea ce se cheamă astăzi « *artă ambientală* ». Dar, dincolo de restricțiile stilistice și de preferințele modelor, natura, captată printr-o fereastră sau dizolvată în ritmul unei plimbări, păstrează mereu generozitatea cu care oferă privirii și sufletului șansa de a fraterniza cu ea.



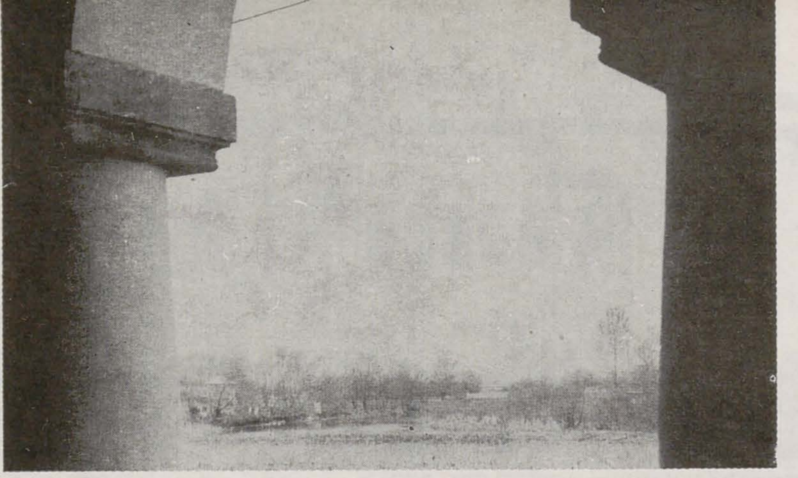
« La Obilești, heleșteu mare este și plimbare foarte frumoasă de primăvară, unde nu o dată, ci de multe ori zicea măria-sa: că estimp numai a plimbărilor grijă vom avea din Obilești în București, de-acii în Mogoșoaia, de-acii în Potlogi, de-acii în Tîrgoviște, vom trece vara, și de toamnă la vii vom merge, unde ni să va părea » — Cronica anonimă — Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717.

O viață nouă se născuse odată cu conacele și palatele ridicate în Țara Românească în ultimul pătrar al secolului XVII. Arhitectura aceasta este poate semnul cel mai sincer al prefacerilor structurale pe care le suferise existența, căci, dispunînd de mijloacele de expresie ale spațiului (joc de volume, raport închis-deschis, orientare, parcurgere, inserare în ambient etc.), ea este o imagine a mediului uman, deci un martor al unui « mod de a fi » din trecut.

Ridicate în spațiul vast pe care îl oferă cîmpia, lîngă ape ale căror maluri se rotunjesc ca și orizontul, închizînd oglinzi prețioase, în care se cufundă cerul și în care scînteie soarele la zenit sau la nadir, ascunse în nesfîrșite păduri ce făceau anevoioase drumurile sporind bucuria deschiderilor, reședințele veacului XVII evocă o lume rafinată, înclinată spre plăcere, dar și spre meditație, o natură umană sensibilă față de un peisaj a cărui frumusețe, lipsită de orice eroism, pare ivită din armonia și serenitatea unui spirit împăcat cu sine. Ondularea calmă a orizontului, raporturile infinitezimale de volume terestre față de măreția cerului, subtilitatea reflexelor, lumina difuză și unificatoare constituie elementele acestui peisaj cu care arhitectura tinde să stabilească un dialog, suportul unei comuniuni esențiale, de ordin filosofic, dintre om (ca locuitor) și natură (ca mediu locuit). E, poate, în sentimentul pe care îl stîrnește cîmpia, una din expresiile posibile ale sensibilității tipice epocii brâncovenești.

Înconjurate de grădini înflorite și de livezi ce coborau pînă la malurile heleșteelor, palatele

https://biblioteca-digitala.ro

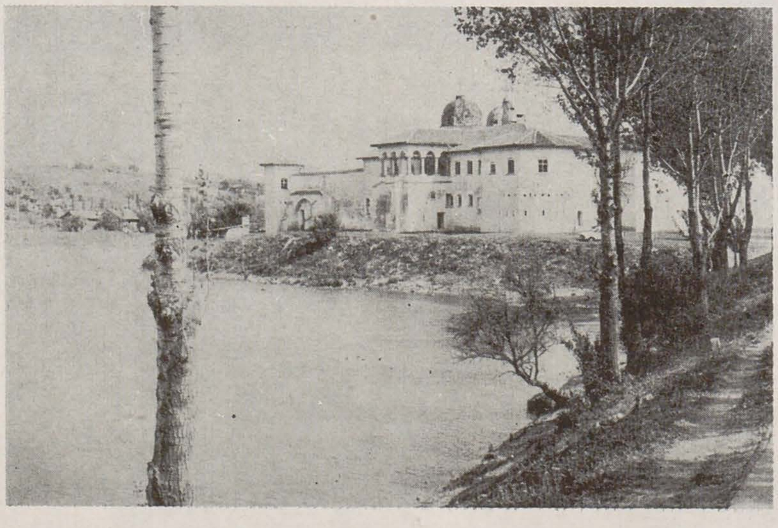


Potlogi

şi conacele brâncoveneşti şi cantacuzine erau locuinţe de delectare, jalonînd plimbările principelui pentru desfătarea sa şi uimirea oaspeţilor. Elementelor de fortificaţie, care mai persistau încă la începutul secolului, li se substituie grija pentru amenajările de confort şi de decoraţie. Dacă în arhitectura medievală corespondenţa dintre cadrul natural şi construcţie marca efortul de a integra cele două planuri într-o unitate inexpugnabilă în încleştările de forţe ale existenţei « cavalereşti » (construcţii ridicate pe înălţimi, speculînd aparenţa de a fi inabordabile, ziduri masive ale căror unice deschideri sînt « ferestrele de tragere » şi « gurile de aruncare », o arhitectură închisă faţă de un mediu oricînd primejdios şi deschisă spre o curte interioară pe care o domină), în a doua jumătate a secolului XVII modificarea structurii esenţiale a existenţei a produs o mutaţie firească şi în programul construcţiilor. Efortul de a reface şi moderniza sistemul de fortificaţie al cetăţilor, atît de sugestiv în epoca lui Ştefan cel Mare, este înlocuit de plăcerea de a ridica conace pe moşiile răspîndite în toate părţile ţării şi dincolo de hotare. Interesul pentru asemenea construcţii de factură princiară aparţine deopotrivă domnului şi boierilor cu averi, veleităţi şi ambiţii domneşti. Curţile ridicate sau moştenite de Cantacuzini la Filipeşti, Poiana, Dobreni, Coieni-Mironeşti, Mărgineni, Măgureni, ca şi conacele şi palatele brâncoveneşti de la Mogoşoaia, Potlogi, Doiceşti, Obileşti, Piteşti, Schei, Sîmbăta de Sus în Ţara Făgăraşului, Arbanasse în Bulgaria, San Stefano lîngă Constantinopol, sau curţile de la Bucureşti, Tîrgovişte, Caracal şi casele domneşti din mînăstiri (Hurezi, Brâncoveni, Comana) reprezintă, prin noutatea prezenţei lor, programul cel mai semnificativ al arhitecturii de epocă.

Construcţiile sînt ridicate în mijlocul unor curţi spaţioase. În jur sînt dispuse acareturile, paraclisul şi grădina; spaţiul este luat în posesiune şi ordonat geometric pentru a răspunde necesităţii, gustului şi modei [1]. Clădirea propriu-zisă are un plan regulat, rectangular, împărţit aproape simetric în încăperi vaste[2]. Etajul unic al locuinţei e ridicat la o înălţime de la care privirea poate îmbrăţişa tot cuprinsul cîmpiei cu sentimentul că, dominînd-o, rămîne totuşi integrat universului ei. O corespondenţă intimă se naşte între construcţie şi ambianţa sa naturală. Această legătură este aspectul mutaţiei produse de la existenţa medievală « cavalerească » la cea « modernă », introspectivă. Mediul, natura, intră acum în configuraţia arhitecturii căpătînd valenţele de gen ale « peisajului », şi această nouă relaţie stabilită comportă cîteva semnificaţii expresive, toposuri necesare în definirea profilului sensibil al unei epoci. Dialogul esenţial dintre arhitectură şi peisaj este stabilit, în genere, prin fereastră, graniţa dintre spaţiul închis, interior, şi deschiderea exterioară. Sub arcuri largi, în ansă, ferestrele numeroase ale palatului brâncovenesc luminează cu generozitate încăperile vaste. Dar prezenţa lor n-ar fi poate suficient de sugestivă dacă n-ar fi concurată de foişoarele şi loggiile care modelează compoziţia faţadelor. Prin arcadele svelte ale acestor galerii deschise, natura, instituită în peisaj, intră în palat impunîndu-şi prezenţa şi invitînd la desfătare şi meditaţie. Este, aici, expresia acelui spaţiu intermediar între natură (lume, univers) şi casă (construcţie a omului), adesea invocat în descendenţă şi ca legitimare faţă de prispa ţărănească « *loc de popas dintre interior şi exterior* »[3]. În măsura în care reprezintă suportul unor meditaţii, ridicînd simpla delectare la nivelul lucidităţii şi artisticităţii, *peisajul arhitecturii brâncoveneşti* cuprinde temele unor structuri sensibile specifice existenţei la finele secolului XVII. *Grădina şi heleşteul* sînt prezenţe grăitoare în vecinătatea palatului brâncovenesc.

Comana



Între mărturiile călătorilor străini uimiţi de frumuseţea şi bogăţia acestor reşedinţe clădite « europeneşte », întîlnim de cîteva ori menţiuni despre grădini. *Anton Maria del Chiaro*, descriind palatul curţii de la Bucureşti, nu uita să pomenească grădina « care e de toată frumuseţea şi are forma pătrată, în stil italian. În mijlocul ei, Principele Constantin Brâncoveanu clădise un foişor unde lua prînzul, şi-şi făcea siesta după masă, în mijlocul straturilor de flori »[4]. Despre aceeaşi grădină vorbea în 1702 şi *Ed. Chishull*, însoţitorul lordului Paget, precizînd că existau chiar două grădini, bogate în umbră şi verdeaţă, o grădiniţă specială a Doamnei Maria, un mic heleşteu şi un foişor. *Paul de Alep* descria, către mijlocul secolului XVII, grădina de la Tîrgovişte, ce continua probabil « mîndrele grădini italieneşti » pe care le menţiona *Franco Sivori* în timpul lui Petru Cercel. Şi tot însoţitorul patriarhului Macarie se extazia, vizitînd curţile cantacuzine cu « clădiri domneşti ce uimesc mintea, fiind mai frumoase decît clădirile din oraşe » şi în care « odăile dau spre o grădină foarte mare, împărţită în straturi, ca grădinile frîncilor, cu jgheaburi de olane »[5]. La Filipeşti de Tîrg, la Poiana, la Coieni-Mironeşti, la Dobreni, casele boiereşti, ca şi cele domneşti, au terase spre grădini, lacuri, heleştee sau bazine mari cu apă peste care se arcuiesc poduri, şi chioşcuri clădite în mijlocul florilor, locuri de desfătare şi « de priveală ». Aşa va fi fost poate şi palatul din calcar pe care îl vizita, în a doua jumătate a secolului XVII, *Evlia Celebi*, lîngă Bucureşti, pe malul Colentinei, înconjurat de o « livadă pentru petreceri », plină de lalele şi trandafiri, şi în care « miile de feluri de cîntece ale păsărilor dau omului o viaţă nouă »[6]. În mijlocul acestei livezi mirifice se înălţa « un mare chioşc în întregime din ipsos » sub a cărui elegantă cupolă « de felul celor constantinopolitane »[7] se vor fi urzit poveştile exotice pe care le mai evocă astăzi delicatul decor în stuc al bisericuţei de la Fundenii-Doamnei. La Potlogi şi la Mogoşoaia amenajarea grădinilor după « gust european »[8] mai putea fi citită încă în secolul XVIII, după devastările şi paragina care nimiciseră urmele bogatului prinţ. Şi nu e poate de prisos să amintim că în condica de porunci a visteriei lui Brâncoveanu apar menţionaţi 20 de grădinari la curtea de la Bucureşti şi 12 la Tîrgovişte, împreună cu vătafii lor, Toma şi Ion Frîncul (!), ceea ce, alături de urmele sistemelor de canale de irigare, de bazine şi fîntîni cu jocuri de ape, ce mai pot fi încă depistate în cercetări arheologice (la Coieni, Hereşti, Filipeşti, Brâncoveni, Obileşti etc.), e cît se poate de sugestiv pentru interesul şi gustul pe care-l manifestau oamenii epocii faţă de estetica subtilă şi efemeră a grădinilor.

Din nefericire, toate aceste mărturii sînt reflexe prea palide pentru ca noi să mai putem reconstitui astăzi întreaga atmosferă şi viaţa care se desfăşura sub bolţile loggiilor sau la umbra foişoarelor. Dar există, totuşi, în prezenţa permanentă a acestor grădini de stil italian sau francez, ca şi în repetiţia constantă a heleşteului în preajma palatului brâncovenesc, expresia plastică a sensibilităţii unei societăţi rafinate, ale cărei călătorii în Italia sau în Levant şi a cărei familiaritate cu mitologie patronată de Apollo şi de muze, a făcut să se nască, în cîmpia « de la porţile Orientului », o lume modernă, în care plăcerile se împleteau cu introspecţia şi cu meditaţia. Desigur, nu grădinile, ce, la noi, nu au atins niciodată rigiditatea geometrică, orgolioasă, a celor de la Versailles (cu care, de altfel, sînt aproape contemporane), marchează sentimentul faţă de natură al secolului XVII. Ca temă predilectă în alegorii şi ca figură de stil, grădina apare adesea în literatura de epocă de la noi (Miron Costin, Antim Ivireanu) sau în literatura barocă şi orientală prezentă în bibliotecile curţilor domneşti sau boiereşti. Lacul este, de asemenea, un element pentru care Europa secolelor XVI–XVII a manifestat o adevărată fascinaţie; loc al metamorfozelor, al mobilităţii veşnice şi al instabilităţii, metaforă a curgerii timpului şi sălaş al unei mitologii fantastice care a stîrnit imaginaţia dînd naştere celebrelor serbări acvatice, oglinda apei a fost « scena » faimoaselor carnavaluri veneţiene ce stîrniseră, cu siguranţă, uimire şi printre diplomaţii şi cărturarii români în drum spre Padova sau trimişi, de Brâncoveanu, Serenissimei Republici. Mai modeste, oglinzile heleşteelor creează în peisajul cîmpiei la Mogoşoaia, Potlogi, Obileşti, Comana, Hereşti, Brâncoveni, reflexele unui sentiment pentru care măreţia cerului, modelajul mărunt pe care îl fac adierile vîntului estompînd conturile inversate ale lumii şi tristeţea inevitabilă a vegetaţiei din jur, devin trăsături expresive ale existenţei. Natura nu se reduce aici la aleile care se parcurg între boschete şi straturi geometrice de flori. Implicate în arhitectură, spaţiile deschise, rezervate plăcerii de a privi, oferă o perspectivă largă, de unde, îmbrăţişînd arcuirea orizontului şi odihnindu-se pe suprafaţa înşelătoare a lacului, gîndul se întoarce asupra sa cu conştiinţa deşertăciunii şi a vanităţii lumii. Sentimentul naturii, pentru al cărei flux vegetal artiştii decoratori ai epocii vădeau o reală sensibilitate, împletise evocarea « exotică » pe care o ofereau grădinile cu spiritualitatea unui peisaj ce, depăşind preferinţele modei, acumulase în timp puterea de a plăsmui un mod de a fi. Un aer de clasicitate, ivit din echilibrul şi armonia formelor, e dublat de această conştiinţă, tipică existenţei « baroce », a iluzoriului şi nestatorniciei soartei, « fortuna labilis », « ubi sunt », teme predilecte şi în literatura noastră de la sfîrşitul veacului XVII (Cantemir, Miron Costin, Dosoftei). Peisajul arhitecturii brâncoveneşti, al acestor reşedinţe ce marchează itinerariile sezoniere ale principelui, este o natură a cărei « regie » o face să comunice structura interioară, sensibilă, a acelor vremuri. E unul din tipurile de « natură barocă »: aceea a « foişoarelor care deschid perspective nelimitate, a singurătăţilor pitoreşti, a orelor liniştite, în care, departe de tot ceea ce formează baza existenţei noastre sociale, fugim de Om în general, pentru a-l descoperi mai bine în noi înşine; într-un cuvînt, este natura pe care o presupunem închisă în ea însăşi, dar care, în realitate, dorim să ni se dăruiască, este peisajul, pretext de visare. . . »[9]; şi, poate, dincolo de ceea ce se înscrie în coordonatele stilistice ale vreunei epoci istorice, *peisajul brâncovenesc* este una din formulele posibile ale permanenţei spaţiale româneşti.

---

[1] E semnificativ că însuşi planul ansamblurilor mînăstireşti este ordonat după regulile simetriei, pe axe intersectate în unghi drept — ca la Hurezi (cel mai riguros exemplu), Polovragi, Surpatele, Brâncoveni.

[2] Descrierea are la bază un model ideal construit pe baza celor cîteva exemple păstrate (Mogoşoaia, Potlogi, Hurezi, Brâncoveni etc.) şi prin sugestiile pe care le oferă mărturiile călătorilor găzduiţi cîndva în aceste locuri. Dar nu trebuie ignorat, desigur, nici faptul că toate aceste construcţii nu au răsărit deodată în peisajul muntenesc, ci sînt rezultatul unui proces lung de evoluţie, început încă din prima jumătate a secolului XVII, în care s-au elaborat deopotrivă planurile, formele, proporţia volumelor, topind influenţele venite din Occidentul baroc sau din Orient cu moda locului şi gusturile comanditarilor într-o sinteză ce va înflori abia către finele secolului, în epoca brâncovenească.

[3] Vasile Drăguţ, Arta Brâncovenească, Bucureşti, 1971; « Arta românească în perspectiva culturii europene », « Secolul 20 », 4–5/1980. De asemenea, Ion Frunzetti şi Dan Hăulică « Tradition et innovation dans l'art moderne et contemporaine de l'Europe du Sud-Est », Tradiţie şi inovaţie în cultura ţărilor din Sud-estul Europei, Colocviu, Bucureşti 1967.

[4] Anton Maria del Chiaro Fiorentino, Revoluţiile Valahiei, Iaşi 1929, p. 8.

[5] Paul de Alep, Călători străini despre Ţările române, vol. 6, p. 229.

[6] Evlia Celebi, Călători străini despre Ţările române, vol. 6, pp. 718–719.

[7] C.C. Giurescu, Istoria Bucureştilor, 1979.

[8] Sulzer vizita Potlogii în 1778.

[9] Al. Ciorănescu, Barocul sau descoperirea dramei, Bucureşti, 1980, p. 56.

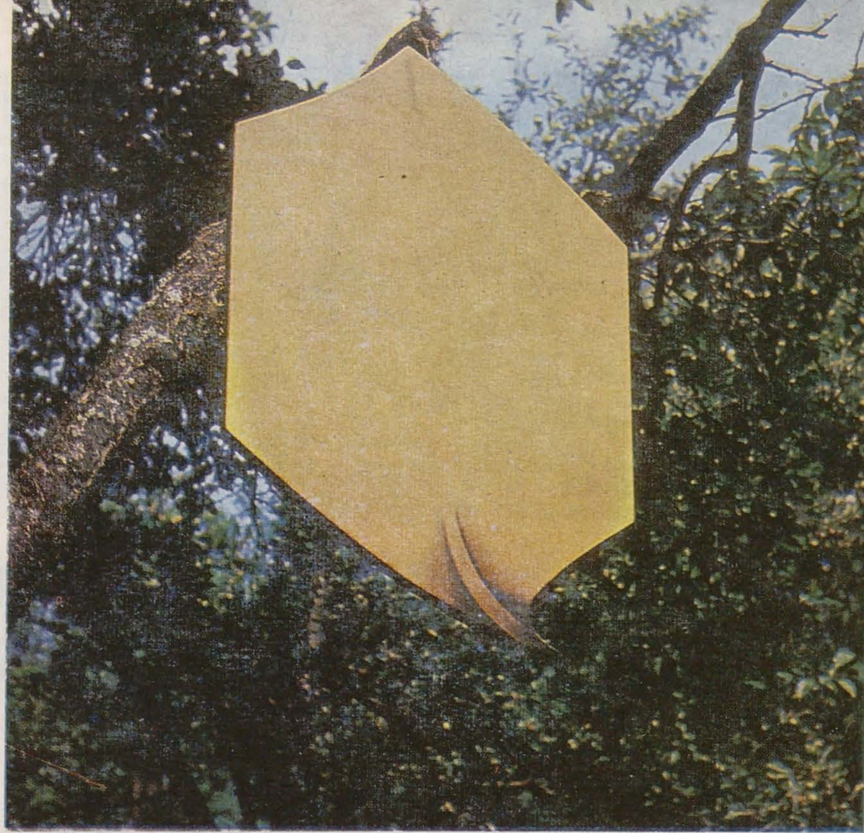
https://biblioteca-digitala.ro

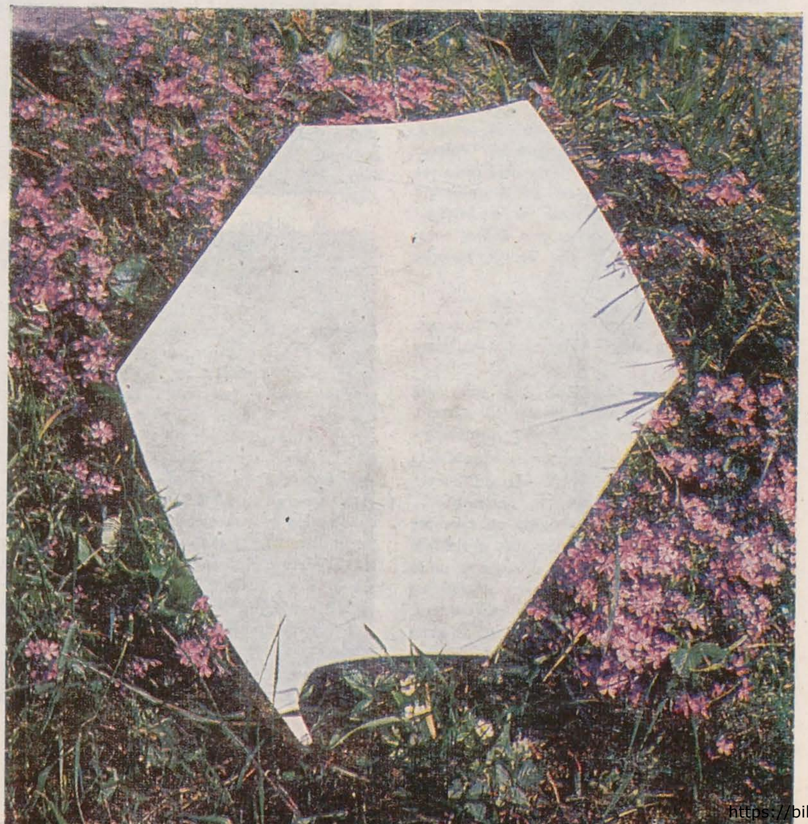
congruențe

Theodor Redlow: — *În zilele în care realizam virtual această convorbire (pînă la urmă destinată difuzării)* și în care, cunoscîndu-ne, ne descopeream afinități, mi s-a părut relevant tonul cu care pronunțai un cuvînt:* puritatea.

Florin Maxa: — Sînt luat prin surprindere cu o problemă la care pur și simplu nu m-am gîndit: despre ce fel de puritate poate fi vorba, a demersului sau cea facturală, proprie

* înregistrare pe bandă de magnetofon, 5 aprilie 1981.





https://biblioteca-digitala.ro

acestor produse ale unei munci? Nu, nu puritatea mă interesează; coerența mai degrabă.

— M-aș gîndi în primul rînd la puritatea de structură. Ești un ingenuu?

— Nu știu . . .

— Un generos?

— Cred că da, mai degrabă bun decît rău . . .

— Un alt cuvînt frecvent în vorbirea ta: fundamentalitatea sau, mai simplu spus, fundamentalul . . .

— . . . ca cercetare fundamentală, da . .

— . . . și nu numai; poate că nu-ți dai seama, dar este aproape un tic verbal!

— Nu, *coeficientul de originalitate*, acesta este un tic verbal! Am în vedere, permanent, încercarea de a mă delimita, în măsura în care reușesc să fiu bine informat sau informat la zi. Este o dorință intimă, o năzuință...

— Cred însă că adevărata năzuință formativă (pentru a relua termenul lui Blaga) ține de fundamental: este dorința de întemeiere.

— Da . . . țin să se precizeze însă că în discuțiile noastre anterioare eu am fost acela care a invocat termenul! Realmente, năzuința de a da formă, de a constitui (iată că ajungem la întrebare), năzuința de a întemeia este, în fond, factorul motor al activității productiv-artistice, care vizează o finalitate obiectuală. Aș reveni însă la prima întrebare, pe care am ocolit-o: chestiunea cu puritatea. Sînt de acord, dar sub un alt aspect. Dacă mă gîndesc bine, nu la puritatea formală ar trebui să ne referim, deși formele mele sînt destul de pure, adică epurate de accidente . . .

— . . . pentru că urmărești caracterul net, acuratețea, dar nu în sens minimal. Mai ales în ultima fază, există în aceste populații de forme ale viului idealizat (mai bine zis, ale viului regăsit) — se degajă din lucrările pe care le-ai expus, suspendate și mobile, la «Căminul artei», o anumită cordialitate care le opune minimalului.

— Vorbind despre puritatea demersului, aș avea în vedere și un alt sens: *demersul meu este pur plastic*, nu presupune nici un fel de conotații forțate sau de preocupări extra-plastice. Nu doresc să rezolv în imediat pe această cale vreo problemă gravă a umanității, pentru care există alte căi, alte activități.

— Ți s-a reproșat, cu ocazia ultimei expoziții, că anulezi distanța dintre semnificant și semnificat, pînă la totala aplatizare a semnului.

— Semnul semnifică, iar forma se semnifică, spunea Focillon, și e cu totul altceva . . .

— . . . este autoreflexivitatea ce caracterizează mesajul de tip estetic.

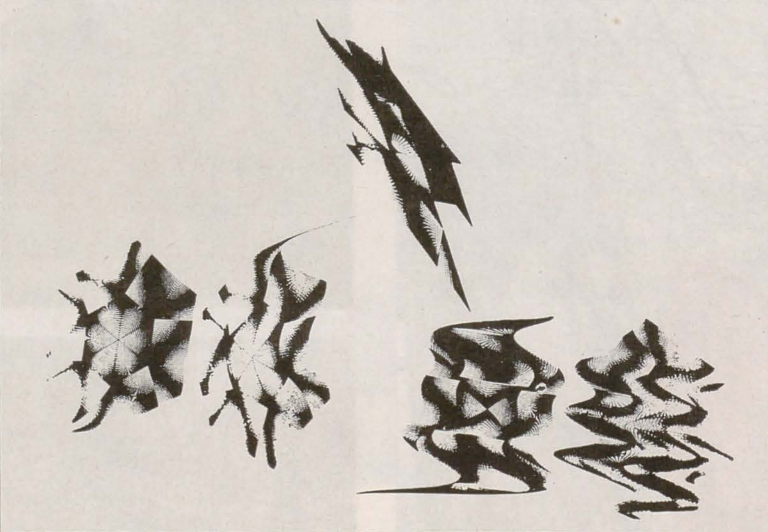
— Am studiat specificitatea comunicării vizuale prin anii 1973—74, cînd predam un curs de comunicare vizuală. Consider că în foarte puține cazuri formele plastice pure se pot constitui ca semne. Ar trebui să existe un cod prestabilit . . .

— . . . există, oricum, codul perceptual sau cel al structurilor psihofiziologice, în cadrul unora și acelorași habitudini vizuale, ca un context al limbajului figural, iar formele sau figurile rezultate dintr-un demers instaurativ nu pot să fie decît raportate la o intenționalitate și destinate unui consum care, cum scrie Susane Langer, nu le consumă niciodată . . . Nu are însă rost să insistăm cu teoretizarea acestei ambiguități fundamentale a semnului figural; important este dacă te poți considera sau nu un adept al platitudinii semantice, dacă admiți că ai exclude de la bun început orice trimitere la un alt orizont decît cel pur vizual-figural.

— Nu, pentru că cel puțin o parte din lucrări sînt metafore plastice și pot funcționa într-o ordine comunicativă. Cred însă că principala nedreptate pe care mi-a făcut-o critica a fost refuzul de a accepta formula propusă de mine ca «pictură». Există, probabil, prea puțină apetență pentru cercetarea obiectului dintr-un anume unghi, pentru *problema suportului* de pildă, care e decisivă pentru mine, sau pentru natura primară a picturalului.

— Părerea mea este că nedumeririle manifestate eventual față de expoziția ta personală din primăvară au provenit mai degrabă dintr-o anumită atitudine bănuitoare față de un demers artistic care implică în mod fundamental premeditarea, o strategie bine condusă și o țintă clară. Cu atît mai mari pot fi rezervele și reticențele dacă ținta este multiplă, iar artistul, plurivalent, contradictoriu și (de ce nu) complex! Să revenim însă la pictură. Și eu consider că picto-obiectele tale nu sînt, de fapt, picturi sau tablouri. Nu se întîmplă ceva anume înăuntrul unui obiect, nu se deschide o altă lume, dar se întîmplă ceva cu ele împreună: o conviețuire a formelor între ele și, mai important, conviețuirea lor cu mine, ca privitor, care sînt antrenat într-un ambient.

— Îmi pare rău totuși că nu a fost remarcată contribuția mea în ordine pur pictoricească, dacă vrei, ca să nu spun picturală, pentru că picturalitate a existat realmente foarte puțin în această expoziție . . . Nu e totuna să decupezi dintr-un material dur oarecare, cum face Calder, sau să întinzi pînza pe un cadru metalic pe care îl modelezi și ale cărui



Elemente de sistem, plotter, offset, 1970

calități fizice te obligă la un anumit repertoriu de forme. Materialul poate fi îndoit, inflexat în niște limite date. Am fost condiționat în însăși conceperea formelor de cunoașterea posibilităților materialului. Cînd decupezi, ești mult mai liber, poți să tai cum vrei, riscînd să devii însă prolix — de aici și performanța lui Calder, care nu e prolix! O altă condiție restrictivă pe care mi-am asumat-o este planeitatea absolută a unor obiecte care sînt și nu sînt tridimensionale.

— Dacă am înțeles bine, cuvîntul pictoricesc ne duce cu gîndul la respectul față de suport, la pînza «întinsă tobă», cum spunea Mihai Drișcu . . .

— . . . și tot Drișcu îmi sugera mai demult să depășesc lucrul cu pînza și să încerc cu piele. Am refuzat atunci să înlocuiesc un suport elastic, pe care știu să-l prepar pentru a primi pictura în acrylic, cu un alt suport, pe care ar trebui să-l verific în timp, dar, după muzica scrisă de Adrian Pop pentru lucrările mele (inspirată, dedusă logic din ele și executată pe instrumente de percuție), cred că s-ar legitima schimbarea materialului și — de ce nu — asemenea obiecte, făcute din piele, ar putea deveni și instrumente muzicale! Adrian Pop a înțeles perfect demersul meu și a consimțit la o veritabilă colaborare, depășind ambientarea sonoră a unei expoziții: el a scris o muzică inspirată din sistemul meu de problematizare, pe care l-a intuit atît de corect încît formulările lui îmi dau sugestii, tocmai în sensul acestor *reluări înăuntru* sau «*epenteze*» despre care s-a vorbit. Nu mă gîndesc acum la orgi de lumini și la alte căi de coordonare perfectă între sunet și corespondentul optic, deși aș vrea să fac și așa ceva. Există apoi și visul meu cinetic, pe care nu l-am putut încă duce la îndeplinire: dintr-un număr de mișcări diverse să se nască, prin corelare, o nouă dimensiune . . .

— Mă gîndeam, în timp ce vorbeai, că ne situăm pe terenul mai multor utopii: utopia interferenței prin congruență cu muzica, utopia integrării în lumea viului, cu o populație de forme animate . . .

— De ce utopie? Sînt în măsură să realizez lucrări cinetice și numai dificultățile tehnice au făcut ca în expoziția de la Căminul Artei să nu figureze și o «vietate» autoportantă.

— Pentru mine, aspirația la o nouă dimensiune sau la un complex de dimensiuni e de ajuns și cred că tocmai această aspirație dă lucrărilor spațialitate semantică.

— Poate că sînt un tradiționalist și, de aceea, doresc realizarea obiectuală! Nu-mi ajunge să gîndesc și să visez. Stimulator pentru mine este conflictul cu materialul, cu dificultățile tehnologice, ceea ce nu s-a prea înțeles pe vremea cînd lucram cu calculatorul. Expoziția mea din 1976 («Metamorfoze» sau «Devenirea unei structuri plastice») era o revanșă pentru a nu fi putut să realizez cineticul la timpul potrivit.

— Variantele de atunci, pornite de la un hexagon și obținute fie prin partiție în triunghiuri, într-un echilibru al tensiunii și asimetriei, fie prin distorsiunea formei inițiale (și, implicit, a diviziunilor ei) s-au prelungit, firesc, în actuala configurație a picto-obiectelor, ajungînd la așa-numitele «hexagoane cu codiță» sau biohexagoane!

— Frumos, frumos spus!

— Termenul a fost folosit, poate, cu intenție derizorie, dar mi se pare fericit ales. E foarte adevărat că expoziția ne-a introdus într-o lume de forme dotate cu pedunculi sau codițe, cu aripioare de zburat sau de înotat . . .

— Aș vrea să spun că aceste «codițe» îi plac foarte mult și fiului meu. El preferă, ca și mine, tocmai aceste lucrări. Adrian Felix abia a împlinit șase ani, dar îmi cunoaște bine lucrările, trăiește de doi ani în universul lor și le preferă net pe cele cu «codiță»! De ce oare? În fond, *în virtutea ordinii naturale, vietățile trebuie să aibă codiță, picioare sau aripi . . .*

— . . . sau rădăcini, pedunculi, antene . . .

— Este însăși cheia care ar putea face ca aceste obiecte, deocamdată picturi, să devină niște vietăți.

— Iată, deci, nostalgia! Este locul prin care formele tale s-ar putea alimenta, să spunem, cu clorofilă: indicele unui posibil metabolism.

— Această apropiere de natură e stupefiantă chiar și pentru mine, care păream, acum cinci ani, atît de închistat în geometrie... Aș vrea să amintesc că expoziția pe care am avut-o la București, în 1976, a fost precedată de participarea la «Artă și energie», unde prezentam grafică *pentru* computer. Știam că o asemenea grafică executată manual (evident, cu dificultate, pentru că este extrem de greu să trasezi fără greșeală atîtea linii drepte) avea nevoie de ajutorul mașinii — atît și nimic mai mult. Elementele de regularitate care apăreau atunci, prin 1972, puteau fi cu ușurință matematizate, formalizate, ceea ce am arătat în 1976, într-o expoziție de «planșe» — lucrări mici și cu rol pregătitor, care se cereau finalizate în alt material. Ideal ar fi fost, pentru acel tip de grafică, să dispun de o mașină-unealtă cu comandă-program, care să zgîrie în plastic, pe folii de stiplex, structurile respective, la dimensiuni foarte mari. Cred că nu s-a înțeles bine cîtă matematică era acolo și cîtă era invenția plastică pură, care era raportul între jocul gratuit și cercetarea fundamentală . . . sau, ca să nu spun cercetare, stăruință laborioasă . .

— Nu, termenul mi se pare foarte potrivit: cercetarea se leagă de formativitate: demersul — mai important decît ținta!

— Dan Hăulică scria atunci, adecvat, în catalogul expoziției: «această grafică trecută prin computer, în fastul ei moarat . . .». Într-adevăr, ordinatorul poate să realizeze foarte ușor asemenea complexe de moaraj pe forme distorsionate, ceea ce manual e imposibil de făcut. Considerînd că specificul graficii constă tocmai în acest efect (într-o întretăiere de linii), am cercetat niște structuri, le-am dezvoltat în variante și le-am îmbrăcat grafic. Am realizat, de asemenea, «extensii» picturale, încercînd mai întîi să imit acel efect de moaraj, care nu era decît haina de gală primită de structurile nude. Totul se reia, la nesfîrșit, prin decalchieri și prin auto-copiere. Nevoia de multiplicitate a determinat poate și depicturalizarea treptată a lucrărilor. Am constatat însă că era aberant să imit în pictură un efect specific graficii și am căutat un echivalent. Actualele lucrări, care ar putea să pară minimaliste, sînt de fapt vechile structuri, pictate impecabil . . .

— Adică impersonal!

— Orice s-ar spune, e mai greu să tragi o linie dreaptă decît una strîmbă! A trebuit așadar să treacă cinci ani ca să am curajul de a prezenta structurile ca atare — aceasta, firește, după mai multe etape, după despuieri succesive. M-au încurajat pe acest drum Dan Grigorescu și Mihai Drișcu . . .

— . . . un drum care te-a condus, în mod surprinzător, la o nouă apropiere de natură. A fost voită această apropiere?

— Nu, s-a întîmplat . . .

— . . . ceea ce înseamnă că documentația biomorfică este ulterioară.

— Bineînțeles! Am simțit nevoia unui studiu mai aprofundat asupra formelor din natură în clipa în care mi-am dat seama că formele mele *inventate* sînt totuși *naturale*, că e ceva firesc în logica devenirii lor. În conformația lor, formele inventate respectă, probabil, niște legități fundamentale, care ar putea fi cercetate cu aparat matematic . . .

— Este și ceea ce m-a atras dintru început în expoziție: această întîlnire între partițiile geometrice tensionate și modul de configurare al viului — o congruență firească. Și dacă ne gîndim că raportul de la semen la semen este, poate, forma esențială și ultimă a comunicării, ce altceva am putea dori, instaurînd sau amplasînd o formă, dacă nu să o sortim conviețuirii? Doream să te mai întreb ceva despre Adrian Felix: cum conviețuiește fiul tău cu aceste lucruri?

— . . . le iubește, le consideră o realitate obiectivă, așa cum consideră și muzica. Avea trei ani și jumătate cînd i-am arătat o carte apărută în traducere, «Autoportret» de Hans Hartung. Văzînd reproducerea de pe copertă, Felix a spus nu «mîzgăleală», ci «pictură!». În momentul în care intră în criză de inspirație, el face cópii după lucrările mele — de regulă după cele «cu codiță», și le face codița mai altfel! Aș fi putut realiza o expoziție numai cu lucrările lui . . . Anul acesta, la 23 ianuarie, copilul meu a desenat o «sculptuiră» (așa a scris el) care «merge»: un fel de robot electrificat, cu o lampă în frunte, cu o mulțime de cabluri pe dinăuntru, ținîndu-și mîinile într-o postură foarte egipteană; din el ies fire care ajung la un tablou de comandă, unde o veveriță apasă pe buton și pune în mișcare «sculptuira care merge» . . . Adrian Felix are premoniția sculpturii cinetice!

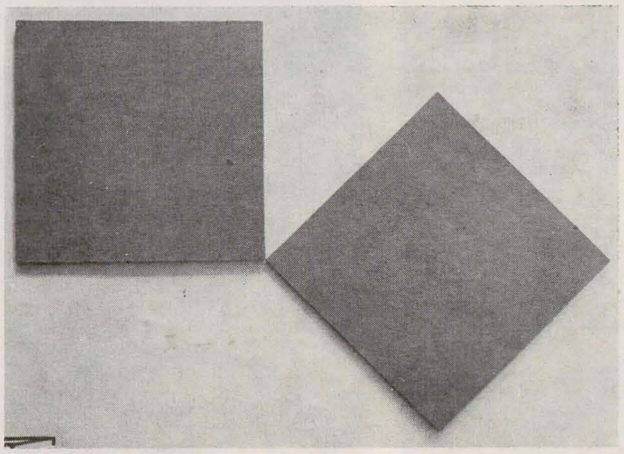
— Și atunci, poate că utopiile despre care am vorbit își găsesc validare . . .

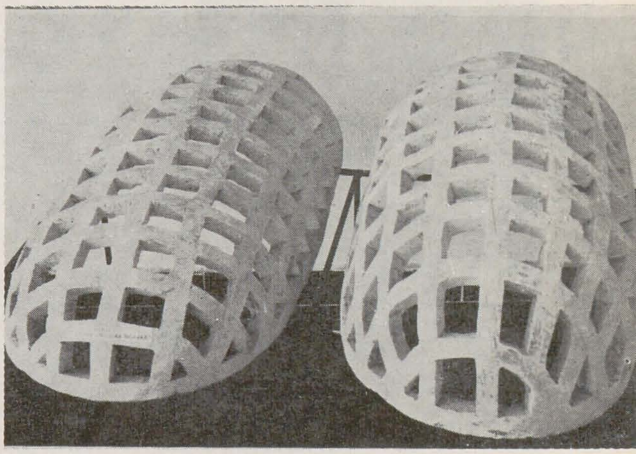
https://biblioteca-digitala.ro

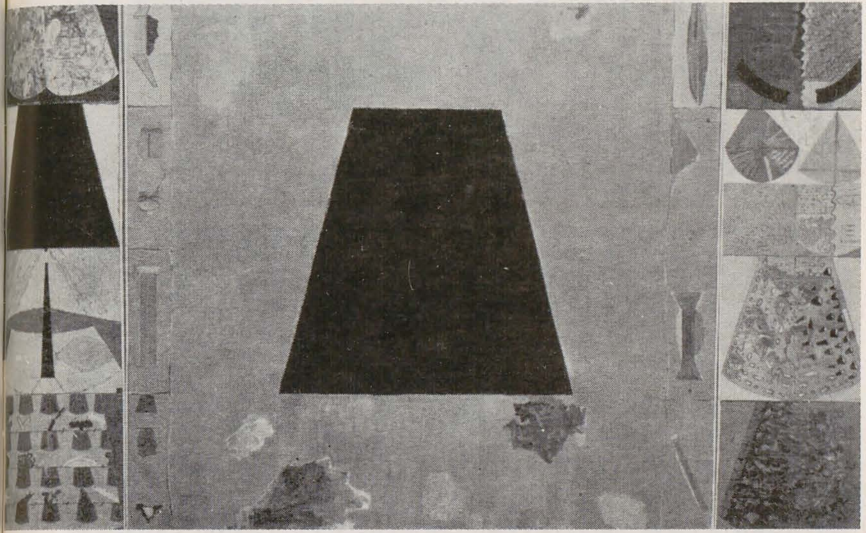
jurnalul galeriilor

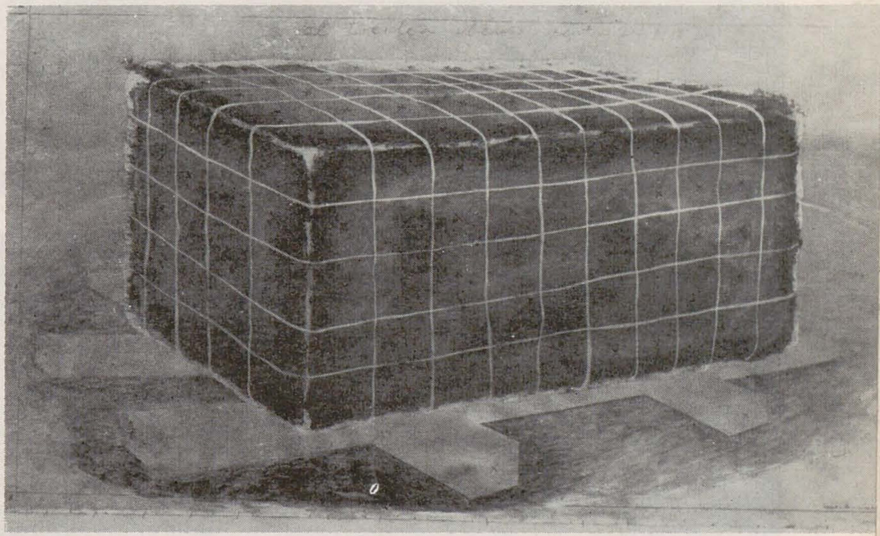
alexandra titu

Etapa expozițională de care ne ocupăm ne oferă — pe lîngă o expoziție retrospectivă de amploare — cîteva manifestări de grup, interesante tocmai fiindcă reiau această formulă în diverse planuri, cu finalități diverse, oferind, deci, o imagine sugestivă despre posibilitățile, despre suplețea, despre adaptabilitatea sa la diferite programe teoretice. Expoziția

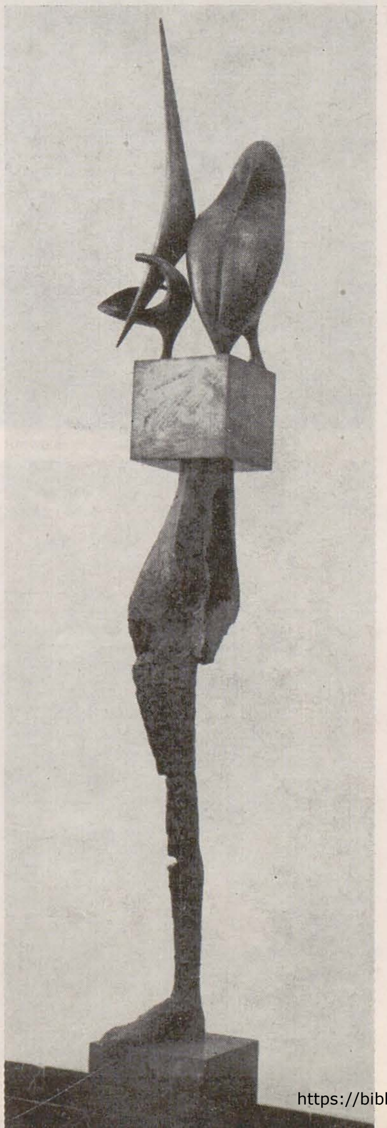


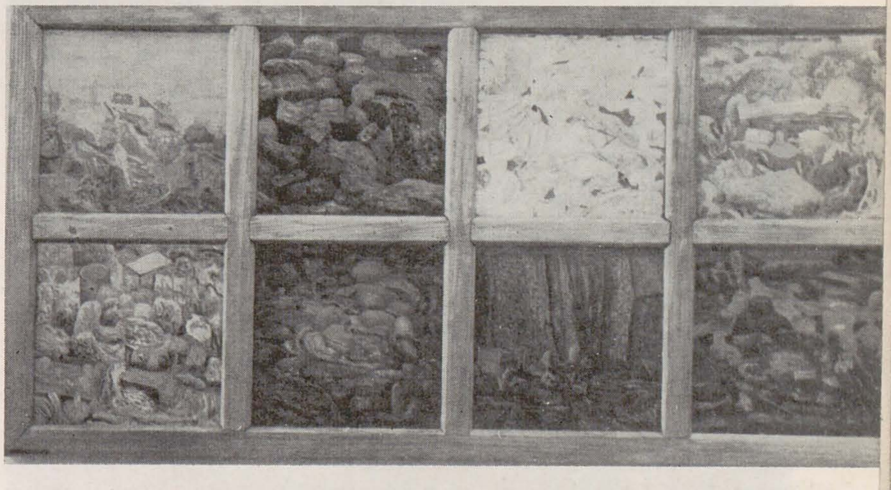


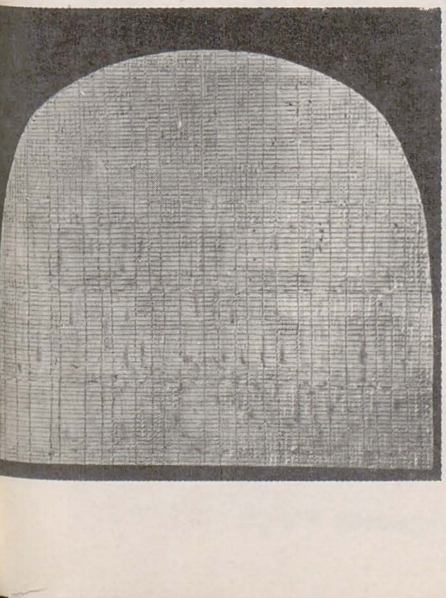




1. Mihai Horea; 2. Doru Covrig; 3. Florin Ciubotaru; 4. Sorin Dumitrescu; 5. Napoleon Tiron; 6. Marin Gherasim; 7. Vasile Gorduz; 8. Horia Bernea; 9. Bata Marianov







https://biblioteca-digitala.ro

1—6. Constantin Piliuţă

https://biblioteca-digitala.ro

unui grup de artiști, la galeria Simeza, se bazează pe afinitățile de atitudine, pe un mod nu similar dar convergent de a aborda realitatea, de a *pleda* pentru o anume accepție a finalității creației artistice. Prezența filialei U.A.P. din Pitești (la galeria Căminul Artei) se construiește mai eterogen, pe un criteriu teritorial, dar, ce este interesant de semnalat — deși, probabil, firesc — este o anumită atmosferă comună ce grupează o parte dintre artiștii de factură tradiționalistă, și un drum de investigare cu anume similitudini la artiștii mai preocupați de problemele limbajului. În ce privește expoziția « Pictori din Drumul Taberei » deschisă la policlinica teritorială, ea ridică o serie întreagă de probleme de mare actualitate — cum ar fi integrarea socială a faptului de artă, rolul reperului estetic, al obiectului semnificant, într-un spațiu prin condiția sa « clinic și rece » cum ar spune Morris Lapidus.

CONSTANTIN PILIUȚĂ. Expoziția deschisă în complexul sălii Dalles de pictorul Constantin Piliuță a fost, din toate punctele de vedere, o experiență interesantă. Pentru pictor această retrospectivă a însemnat posibilitatea unei priviri de ansamblu asupra creației sale ce se întinde pe trei decenii și care, de la primele îndrăznețe desprinderi de realismul anilor '50, s-a îndreptat spre o exprimare cu mijloace tot mai accentuat grafice. Încercînd să se sustragă rigorilor exterioare ale formei dictate de un realism cu care nu-și resimțea afinități, în numele primatului picturii, artistul a apelat la mijloacele grafismului și decorativului — etapă marcată în mod exemplar de compoziția « 1907 ». Pentru un ipotetic sociolog al artei este deosebit de interesantă relația angajată de artist cu publicul, de-a lungul carierei sale — un public ce implică și pe colecționari și pe simplii amatori de artă — relație pusă în evidență de afluxul cu adevărat impresionant de vizitatori pe care i-a înregistrat expoziția. Vom încerca să analizăm mai departe mecanismul acestei « prize la public ». Pentru criticul și istoricul de artă, această expoziție propune o reflexie despre rolul pe care îl are încă în arta noastră prelungirea ecourilor postimpresionismului, ca atitudine și ca limbaj. Dealtfel nimic surprinzător să constatăm că toate aceste date converg — că ele se motivează reciproc.

Constantin Piliuță este un artist care a optat la început pentru o totală familiaritate cu publicul, pentru absența oricărei bariere între el și semenii săi care nu sînt creatori, ci doar iubitori de artă — și chiar și cu cei dezinteresați de artă, în care el intuiește prizonierii unei stări provizorii, depinzînd doar de artist — de consimțirea sa la o anume complicitate pozitivă — să îi elibereze. Natural, acest public cu care fraternizează el e limitat, e publicul specific mediului nostru urban, excluzînd extremele celor formați în alte medii culturale, ca și pe ferventii modernismului. Artistul pleacă de la premisa că o asemenea fraternitate se poate realiza doar în condițiile unei comunicări imediate, ce nu implică din partea privitorului un efort special al lecturii, nici — la nivelul operei — povara unui mesaj tulburător, contrariant sau neliniștitor. Principiul creației sale este deci acela că opera de artă e destinată să procure plăcere. Să vedem despre ce fel de plăcere este vorba — căci și această definire implică diferențieri substanțiale. Există opere de artă în care privitorul se cufundă total, pînă la anularea individualității sale, în care se dizolvă avînd revelația infinitului lumii, iar plăcerea este tocmai această anulare a sinelui în lume. Alte tipuri de opere oferă spre contemplare o riguroasă structură mentală, o armonie controlabilă intelectual, iar plăcerea derivă din tocmai propunerea ideii liniștitoare despre legitatea și armonia universului. Există și tipuri de artă în care încărcătura senzorială debordantă, pregnanța concretului material, stau la originea seducției. Firește, putem numi încă o serie de atitudini intermediare. În cazul lui Constantin Piliuță, plăcerea rezidă în confortul cu care se realizează raportul între privitor și imaginea artistică, și, prin intermediul ei, între individ și realitate. Opera de artă oferă, de fapt, privitorului, o imagine a realității din care s-au eliminat tensiunile. A unei realități selectate cu grijă de pictor, în aspectele sale cele mai inofensive. Chiar atunci cînd se oprește la teme ce implică dramatismul, conflictul — cum ar fi evenimentele istorice de tipul răscoalei din 1907, sau războiului pentru independență — modul de tratare decorativ, raporturile cromatice alerte, anecdoticul ce suplinește eroicul, transferîndu-l într-o zonă a omenescului imediat, subsumează imaginea unei stări sustrase dramatismului. Temele predilecte ale pictorului rămîn însă (recunoaștem opțiunile postimpresioniste) portretele (autoportretele mai cu seamă), naturile statice și peisajele. Posesor al unui desen sigur, maleabil și sintetic (în sensul că reține ceea ce este revelator în definirea obiectului, detaliile ce-l fac recognoscibil instantaneu, eliminînd orice sursă de ambiguitate formală), Constantin Piliuță reconstruiește o lume stilizată, compusă din fragmente familiare, atrăgătoare, sub semnul unui armonios de factură incidentală. Raporturile pictorului cu realitatea exterioară sînt, așadar, condiționate de prezența unui martor, de privirea permanentă a publicului său. Prezența « figurii » în cîmpul imaginii nu se motivează printr-o relație subiectivă a artistului cu lumea exterioară, ci cu acest martor permanent, nu prezintă « un act de credință în semnificația și în valoarea aspectului natural . . . »* « . . . ca semn vizibil al perfecției naturii create sau a lui Dumnezeu creatorul . . . »* cum se întîmpla în atitudinile de tip « clasic ». Nu îl invocăm pe Argan doar pentru a împodobi cu un citat discursul nostru, ci pentru că analiza sa asupra situației figurii în arta secolului nostru înlătură o sumă de prejudecăți cum ar fi aceea a prestanței realului în curentele « pre-abstracte » . . . . « cînd s-au format aceste curente — spune el — reprezentarea, ca valoare, era complet discreditată ». Ceea ce e valabil și pentru prelungirile est-europene ale atitudinii acesteia îndatorate postimpresionismului. Prezența figurii are, într-un fel, doar un rol de pretext pentru exercițiul picturii. Dar, pe de altă parte, dincolo de bagajul acesta figurativ, de aceste obiecte care, trecînd prin succesive simplificări ale formei și reducții a substanței, a capacității de excitant senzorial, formele nu tind spre semn, artistul nu își propune să filozofeze nici asupra condiției lumii naturale, nici asupra trecerii lumii naturale în dimensiune culturală, dar nici nu le tratează ca subiect plastic pur. Filozofia lui foarte directă și abia schițată descinde dintr-un hedonism lipsit de senzualitate, și pentru care viața este pur și simplu ceva ușor și plăcut, o adiționare de fragmente (episoade) printre care trecem și reținem conturul, luminozitatea, eventual pregnanța, pitorescul în raport cu alte forme asemănătoare. În mod obligatoriu, aceste obiecte lipsite de detalii se înscriu într-un spațiu fără adîncime conceput decorativ iar raporturile între obiect și spațiu sînt dintre cele mai simple, fără echivoc, rezolvate prin intermediul conturului grafic. La fel, între masele cromatice se angajează raporturi tranșante. Chiar în « epoca griurilor », o epocă în care artistul întîrzia mai mult asupra savorii materiei, desenul inciza precis forma într-o masă căreia fluiditatea nu îi anula condiția bidimensională. Imaginea plană, și îndatorată desenului, ne asigură că nu se ascunde nimic, nici o amploare ambiguă dincolo de ceea ce i se oferă imediat ochiului. Că lectura *instantanee* e cea adevărată, și, așa cum senzațiilor nu li se întinde nici o capcană care să le atragă în jocul înșelător cu forma, nici semnificația nu ascunde dedesubturi descifrabile dincolo de ceea ce ea propune. Că nu există o stratificare de trimiteri pe care ești obligat să le descifrezi pentru a atinge esența mesajului. O operă care, programat, refuză orice intimidare culturală, crearea oricărui « complex » al privitorului, livrîndu-se cu franchețe. Florile, portretele, caii alergînd, peisajele, nu transmit altceva decît propria lor povară semnificativă. Așa încît am putea spune că picturile lui Constantin Piliuță au față de natură avantajul parcului față de pădure — se parcurg lesne și fără primejdii. Sînt locurile în care Scufița Roșie — adică mereu citatul consumator de artă — se poate plimba liniștit, la adăpost de temeri și întrebări tulburătoare. « Speciile » sînt admise sub criteriul unic al decorativului lor, cărările sînt trasate cu grijă. Ele sînt destinate pasului omenesc (în timp ce « pădurea » există în virtutea unui sens al său) și au ca scop relaxarea. Datul cultural (căci el este obligatoriu prezent) este implicat, oferit indirect.

Iată cheia acelei popularități cu adevărat impresionante pe care, incontestabil, o are Constantin Piliuță. Dacă în domeniul cultural pe care îl constituie artele plastice s-ar propune top-uri de popularitate, el ar fi unul dintre concurenții pentru primele locuri. Popularitate obținută printr-o intimitate îndelungată și constantă cu acest public, pe care a căutat să îl înțeleagă, să și-l apropie dar să se apropie și el de aspirațiile lui. Imaginea artistului ne apare, deci, prin prisma acestei fraternități cu « masele », liniștitoare la rîndul său, anulînd « miturile » polare ale artistului sacrificat, boem neînțeles și tragic, profet al unei frumuseți refuzate, și, de asemenea, ale artistului orgolios și magnific, căutînd adevărul în solitudinea înțelepciunii sale, departe de ecourile adulării sau nemulțumirii mulțimii. Modestia plierii sale pe dorința de calmă oglindire în operă, de relaxantă prezență a unei realități îmblînzite, « îmbunate » și înfrumusețate (nu idealizate), a publicului, este răsplătită din plin de afecțiunea constantă și spectaculoasă și — de ce nu? — explozivă a acestui public. El, artistul, ne șlefuiește un univers fără asperități, ne oferă imaginea unei lumi făcute anume ca să ne găzduiască, ale cărei forme, culori și ritmuri sînt destinate să ne încînte, și, prin intermediul amintirilor fixate pe pelicula picturii, ne oferă posibilitatea unei conviețuiri amicale și familiare cu timpul. El este magul ce împodobește realitatea și temperează violența splendorii, menținînd temperatura constantă ce nu solicită eforturi de adaptare. Succesul incontestabil al expoziției lui Constantin Piliuță, care, timp de cîteva săptămîni, a asigurat sălii Dalles afluxul unui public mai numeros decît majoritatea manifestărilor din ultima vreme, dovedește că acest tip de atitudine, derivată din postimpresionism, și care, după ce a asigurat substanța artei noastre interbelice, s-a dovedit fertilă și în epoca de după război, constituind liantul cu mișcările moderne peste cezura realistă, nu și-a pierdut viabilitatea. Că, dincolo de necesarele șocuri, de atitudinile implicate dramatic în actualitate, în problematica ei deloc comodă, momentele de relaxare de acest fel sînt — și probabil vor fi constant — zonele unde se stabilește contactul dintre mase și artă. Prezent prin pictura sa în impresionant de multe *locuințe*, în *spațiul intim*, acolo unde se consumă orele de odihnă ale vieții de zi cu zi, Constantin Piliuță nu are nevoie de retorica cerută de marile spații publice. El nu este artistul marilor discursuri, ci al conversației cotidiene. Dar, poate tocmai aici, în această conversație fără incitări și fără paranteze aluzive, se află sensul unui alt tip de retoric, a cărui eficiență e inutil să o mai subliniem, după demonstrația de simpatie oferită de publicul lui Piliuță pe parcursul expoziției sale.

SIMEZA. Grupul de expozanți de la Galeria Simeza propune o formulă foarte incitantă de *dialog*. Întîlnirea lor nu e întîmplătoare, dictată de criteriul exterior al unei teme, sau de vreun alt tip de coincidență, dar nu e nici rezultatul unei munci de echipă, ori măcar al unui program comun. Așa cum Andrei Pleșu remarcă în textul său — ce implică în însuși travestiul său de citat cultural, preocuparea constantă a expozanților pentru dimensiunea culturală a realității — afinitățile lor sînt mai subtile, și țin mai curînd de o anumită credință în destinul artei, în faptul că ea e fundamental necesară societății (dar numai în măsura în care e atentă cu adevărat, și dincolo de orice complezență la problemele ei), într-o anumită concepție despre etica actului creației, despre relația între realitate și realitatea artistică, despre locul umanului în lume, și așa mai departe. Firește, o asemenea concepție expozițională poate fi derutantă pentru spectatorul care pătrunde în spațiul acesta încărcat de tensiunea unei dezbateri susținute de imagini aparent foarte deosebite. Căci este neîndoielnic o distanță între pictura lui Horia Mihai, legat încă strîns de teoriile purei vizualități, de acea preocupare rigid închisă oricărei anecdote, în care ideea infinitului e cuprinsă în inepuizabila analiză cromatică a spațiului, iar crezul estetic în proclamarea calmă dar neabătută a armoniei ca principiu al realității, și tipul de figurare dens anecdotic, bazat pe un real prezent pînă la saturare, dar modificat sub imperiul neliniștii artistului, din pictura lui Horia Bernea (ca să nu mai vorbim de distanța ce îi separă pe amîndoi de jocurile sprintene, malițioase și intens culturale ale lui Vasile Gorduz). Dar, fie că se constituie din fragmente de obiecte cu iz arheologic și din riguroase corpuri geometrice, ca sculpturile lui Gorduz, fie că trimit la arhitectura sacră, și implicit la patrimoniul nostru cultural bizantin, ca în obiectele artizanal desăvîrșite ale lui Bata Marianov sau în prețioasele picturi ale lui Marin Gherasim, fie că au caracterul acela ambiguu, între cotidian și fantastic, al mulajelor lui Doru Covrig, aceste obiecte, cînd foarte accesibile, cînd frizînd insolitul, au în comun o anume repunere foarte dezinvoltă în dezbatere a cîtorva probleme fundamentale ale condiției obiectului artistic — a imaginii artistice și a mesajului său. Una dintre aceste probleme este aceea « clasică » a raportului dintre imagine și realitate. Dintre ea și lumea obiectelor nesemnificative pe de o parte, dintre ea și realitatea socială pe de altă parte. Departe de a urmări adevărul în dezolanta opacitate a obiectelor, în vraja naturii asupra simțurilor, sau în dramatismul socialului, ei îl caută într-un principiu care se află dincolo de toate aceste nivele efemere și nesfîrșit variate ale realității. Toate demersurile se subsumează, deci, dacă nu unitar unei tensiuni spre simbol, în orice caz unei tensiuni spre un mod de semnificare ce transcende aparența, și ce transcende și pura implicare subiectivă. Ei ne propun — termenii sînt ai lui Dan Hăulică — « . . . nostalgia unor înțelesuri arhetipale, a unei așezări în mijlocul lumii », pe care o au vechile culturi, de la începuturile istoriei. « Stăruie astăzi [. . .] printre artiști o nevoie de arheologii imaginare . . . » spune Dan Hăulică în același text, dedicat cu un an în urmă unuia dintre expozanții de acum — Sorin Dumitrescu. Și, în adevăr, la majoritatea acestor artiști — la Marin Gherasim și la Vasile Gorduz, la Bata Marianov și Napoleon Tiron, la Sorin Dumitrescu și la Doru Covrig, la Horia Bernea și Florin Ciubotaru regăsim acea nostalgie a sistemelor figurative lapidare, mesagere ale unei realități originare, inalterabile și eterne, a sistemelor de semne acceptate ca absolute și de cei ce codifică și de cei ce receptează. Dar mai cu seamă descifrăm reveria timpului etern vizat de operele marilor culturi ale trecutului. De aici frecvența invocărilor prin diverse forme — citate, aluzii, travestiuri, reinterpretări ș așa mai departe — a universurilor culturale tradiționale, de aici acea fertilă și autentică implicare a tradiției, în afara oricăror cochetării exterioare. Există în aceste încercări cu amplă deschidere spre trecut o desolidarizare de individualismul omului modern, o aspirație spre absența « chipului » și a implicațiilor sale, a solitudinii absolute ca revers al libertății absolute . . . O grabă de a regăsi securitatea anonimatului (chiar pe calea unei flagrante originalități) a acelui *noi* impersonal al umilinței și al majestății deopotrivă, care anulează diferențele dintre indivizi, contopindu-i într-un unic tipar . . . Imaginea artistică se constituie, deci, la acești artiști, printr-o tehnică foarte complexă — pe cît de simplă e uneori aparența — de joc secund cu lumea, prin surprinderea ei în chipul deja bogat semnificativ al unei realități culturale constituite sau imaginate ca existînd. Firesc, o asemenea artă este fără echivoc antropocentristă, ea nu acceptă realitate dincolo de uman, ci doar în măsura în care intră sub incidența umanului. Un uman, cum precizam, prezent difuz și generic, ca modúl al universului, ca amprentă lirică, sau ca forță demiurgică a unui univers artificial.

Decurgînd firesc din acest tip atitudine, modul de a privi obiectul de artă ca prezență fizică este consecvent exigent. Dacă, prin însăși bogăția deschiderii, și prin condiția sa mai curînd intuitivă, programul teoretic e doar schițat, eboșat, o etapă într-o devenire afirmată ca valabilă doar în condiția ei de etapă, obiectul artistic purtător al acestui program e perfect finisat, realizat, șlefuit pînă și în cazul schițelor. Nici unul dintre artiști nu propune obiecte vag aluzive, nonfinite, sau măcar în care să apară dezinteresat de materializarea imaginii. Ideea e un stadiu, opera — o etapă închisă. Or, în chiar acest cult al obiectului majestuos și convingător în densitatea sa prețioasă, se află din nou o trimitere la solida tradiție a culturilor în care arta reprezenta o valoare supremă, ea încarnînd chipul adevărului. Unei epoci în goană după nou, lepădîndu-se grăbită de produsele sale materiale, în care tocmai presanta obsesie a condiției noastre materiale o devalorizează ca purtător al ideii, prestanța acestor obiecte de o substanțialitate căutat frumoasă, de o formă evident îngrijită, implică o sumă de afirmații spre care merită să ne aplecăm. Dar aceste obiecte atît de rafinat și elocvent implicate în tradiție compun, totuși, în spațiul expoziției, o *acțiune*. Și, din nou, avem perspectiva — acum la nivelul sintagmei mai complexe a manifestării înseși — perspectiva întîlnirii cu adevărat creatoare dintre tradiție și spiritul de avangardă. *Acțiunea* — happening, teatru total, film de artist — așa cum s-a impus ea în arta modernă, ca modalitate nu atît de *exprimare* cît de afirmare a unei *atitudini*, se raportează direct la nivelul existenței, se confundă cu acest nivel. « Artistul — spune Argan [1] — acceptă să se confunde cu masa și să realizeze propria lui experiență de artist după planul experienței comune ». Scopul actului său creator — travestit în ironie, în violență și chiar în autoanulare, este lupta cu acea inerție masivă și opacă, cu inerția complice a unei omeniri care își astupă urechile la tragedia « aproapelui ». Premisa acestor artiști care au conștiința că « inerția nu este neutralitate ci cauză eficientă a răului, după cum acțiunea este cauză eficientă a binelui » [2], o constituie obligația de a forța publicul la o atitudine, și, pe de altă parte, substituirea emoției individuale (furnizată de artele de tip tradiționalist [3]) cu emoția colectivă. « Numai din emoția colectivă poate lua naștere acțiunea colectivă [4] » — afirmă Argan, analizînd poziția, *mobilurile* sociale ale teatrului de avangardă. Nu comentăm aici termenii în care se materializează acest tip de acțiuni, de afișată și promptă înrolare socială. Destul să precizăm că nu rareori ele regăsesc formulele ritului arhaic sau ale teatrului antic, iar alteori (în funcție, mereu, de mesaj) aruncă o tentă cromatică inedită asupra unei bucăți de natură, sau o împachetează cu inutilă disperare. Totdeauna, însă, ele șochează publicul și astfel scopul lor este, măcar parțial, atins. Or, spuneam de la început, că grupul artiștilor ce *expun* la galeria Simeza se raportează *explicit* la o *realitate deja filtrată cultural*. Obiectele din care se constituie expoziția au o factură acuzat tradiționalistă (în ce privește condiția lor de obiecte, chiar atunci cînd limbajul este inovator). Însă, toate aceste obiecte, toate aceste *imagini* angajează un *dialog*, iar din dezbaterea propusă de ele, din convergența parcursurilor lor diferite spre o semnificație centrală, se naște *acțiunea*. Acțiunea ce se consumă la un *nivel cultural*.

---

* *Giulio Carlo Argan*, Noua reprezentare, *în « Căderea și salvarea artei moderne », Meridiane, București, 1970, p. 261.*

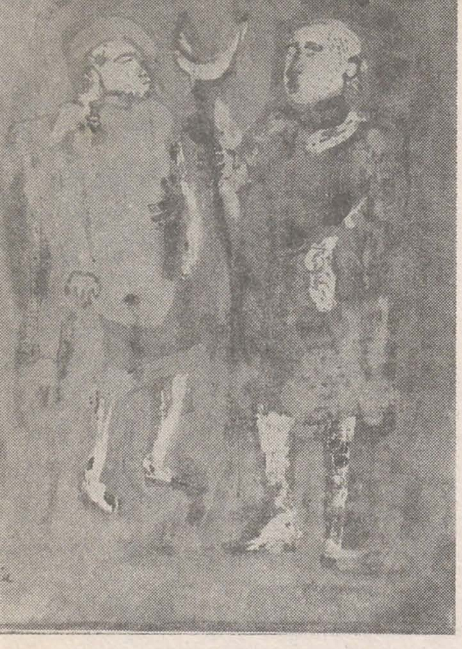
[1] *Giulio Carlo Argan*, Căderea și salvarea artei moderne, *p. 262.*

[2] *Idem, p. 273.*

[3] *fără a urca cu tradiția pînă la artele religioase ale lumii medievale, care urmăreau aceeași emoție colectivă.*

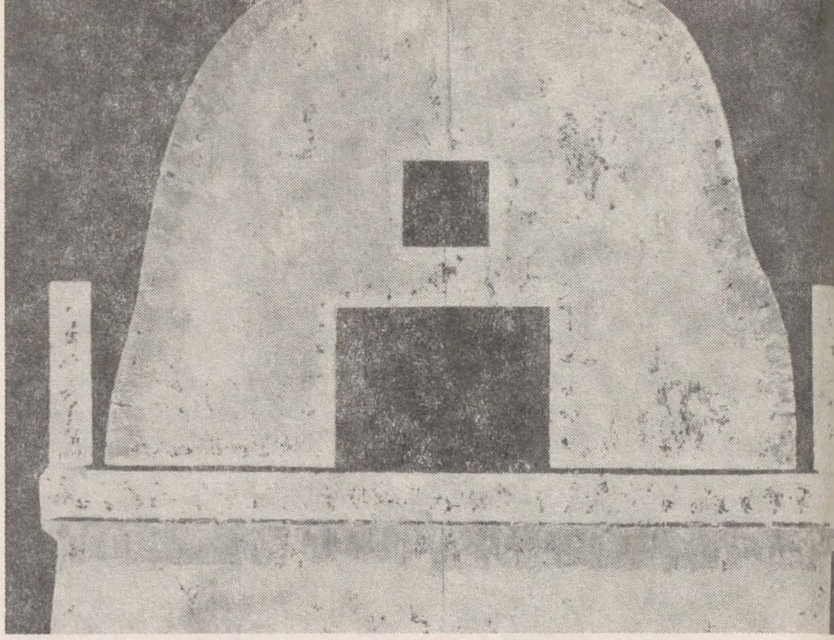
[4] *Giulio Carlo Argan*, Căderea și salvarea artei moderne, *p. 272.*

https://biblioteca-digitala.ro



p. 34
1. *Constantin Baciu*
2. *Marin Gherasim*
3. *Florin Mitroi*
4. *Corneliu Vasilescu*

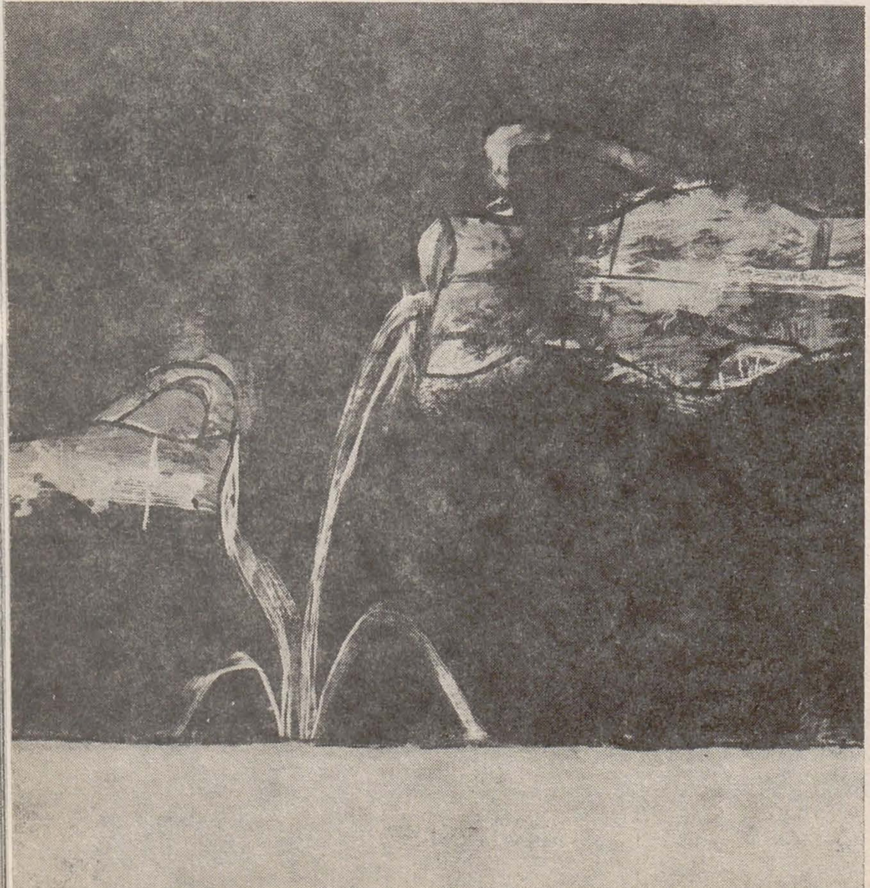
p. 35
1. *Traian Brădean*
2. *Mariana Ciubotaru*
3. *Florin Ciubotaru*
4. *George Tiutin*
5. *Gheorghe Mazilu*

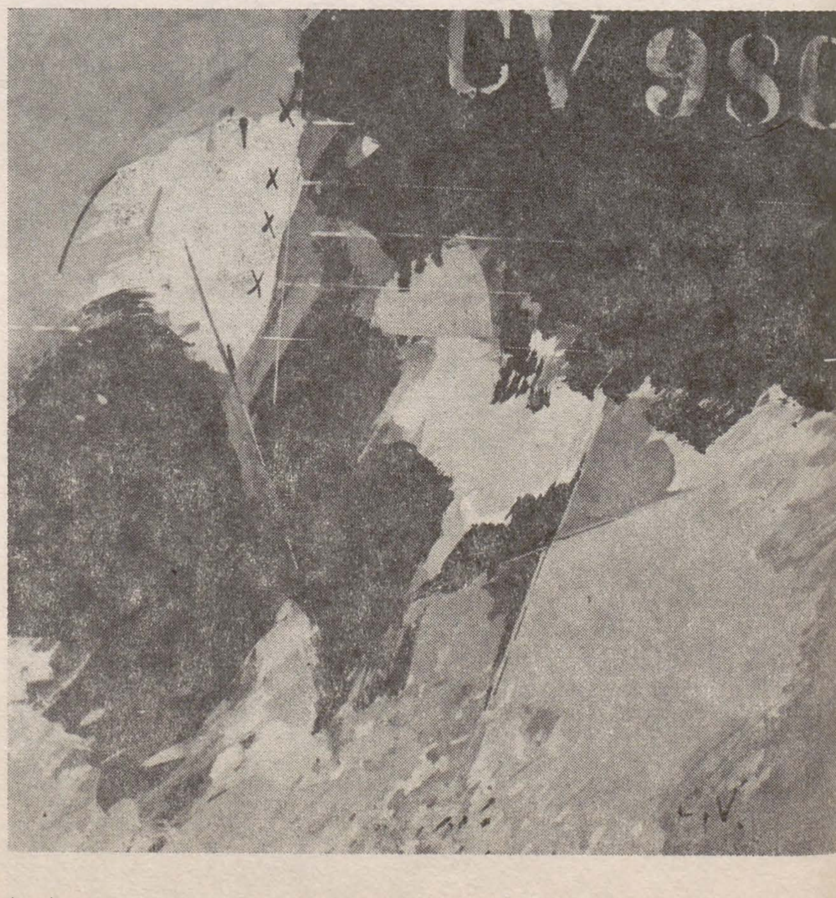


Căci a sta de vorbă, este, fără îndoială, o formă de acțiune, chiar dacă ea implică și amplitudinea reflexiei. Dinamismul discursului e subtil și planul filosofic se substituie celui existențial. Dar să nu tragem concluzia că acest tip de *acțiune* ar fi mai puțin incitant. Cine ar putea afirma că, în economia polisului, Sofocle e mai «angajat» decît Platon? Cît privește efectul — smulgerea publicului din torpoare, *incitarea*, care poate lua forma adeziunii sau combaterii, sau negării violente, expoziția și-a atins scopul din plin. Publicul nu a plecat, firește, flatat, din cîmpul dens de probleme al acestei efemere reuniuni. Dar a plecat plin de întrebări, «activat», împins la o atitudine — și împins să reflecteze la rîndu-i. Și aici, în această socratică vocație de a trezi întrebări, de a neliniști — în sensul de a stîrni un neastîmpăr creator, o nevoie de a căuta și cîntări valorile — stă sensul profund moral al expoziției de la Simeza, unde se întîlnesc să dialogheze operele semnate de *Horia Bernea, Florin Ciubotaru, Doru Covrig, Sorin Dumitrescu, Marin Gherasim, Vasile Gorduz, Horia Mihai, Bata Marianov, Andrei Pleșu, Napoleon Tiron.*

Prezentarea monografică a unor filiale din țară ni se pare foarte utilă, pentru caracterul său informativ asupra evenimentelor culturale consumate în alt spațiu decît cel al capitalei, despre «pulsul» vieții culturale din aceste spații. Și, deseori, aceste evenimente rezervă surprize, prin calitate, prin originalitate și coerență. Ele sînt importante și pentru viața filialelor în cauză, oferind posibilitatea confruntării cu exigențele «breslei» și publicului, și înscrierea într-un circuit de valori naționale. Să nu neglijăm nici posibilitatea oferită artiștilor, de a-și judeca propria creație în alt context decît cel devenit familiar. Că de multe ori expozițiile filialelor pun în circulație idei noi, sau propun o unitate stilistică seducătoare, sau că lansează artiști de care devenim conștienți că nu îi mai putem lega de niște localizări geografice, că se situează în avangarda creației naționale, nu mai constituie pentru nimeni o noutate. Să ne reamintim un singur exemplu — expoziția grupului Sigma din Timișoara, salutată cu atîta entuziasm, în 1967, de Eugen Schileru . . .

Artiștii plastici din PITEȘTI ne propun o selecție reprezentativă pentru filiala lor. (În mod inspirat, nu avem de-a face cu o prezentare exhaustivă, care, amplificînd problemele stratificării pe generații polare, sau surprinzînd artiști în firești crize de evoluție, ar fi încărcat inutil cu dileme un program teoretic și așa în mod fatal fragil, ca în cazul oricărei expoziții clădite pe un criteriu exterior, cum e criteriul geografic).
Deci, să excludem de la început ideea unui criteriu teoretic — criteriul selecției fiind exclusiv cel calitativ.
Fapt care nu îi scade cu nimic interesul, fiindcă, în definitiv, orice fapt de artă se legitimează ca atare doar atunci cînd devansează orice subiect și program. Iar ceea ce ar putea părea dezavantajos pentru expoziție este avantajos pentru membrii filialei. Căci o filială nu e decît o grupare cu scop administrativ, care nu impune membrilor ei (în afara cazurilor cînd există afinități reale) aderența la vreun program, cum ar face o grupare. Tentantă, ipoteza de a căuta resursele unor soluții apropiate în aparențele unui peisaj frecventat de toți, nu ne poate, în nici un caz, satisface. Dar, în acest oraș, ce își descoperă fără grabă vocația citadină, topindu-se, încă, prin cartierele lui mărginașe într-un spațiu natural și sătesc, guvernat de un timp neclintit, este firească absența tensiunii spre inovația cu orice preț, suflul acela ademenitor și instabil al modei. Artiștii din Pitești — cei mai interesanți dintre ei — întîrzie cu voluptate și, mai ales, cu credință în ceea ce fac asupra unor probleme de limbaj, în căutarea unui tip de armonie cu lumea, tradusă în armonia desăvîrșită a unei imagini. De aici, sînt, însă, necesare unele disocieri. În pictura lui *Ion Gheorghe Vrăneanțu* pătrunde încă agitația unei lumi intens anecdotice. Imaginația sa, absorbită la nivelul acestei inepuizabile narații cu gust de trecut nelocalizat dar presant, se disociază de fapt de realitate la fel de vehement ca și discursurile «abstracte», dar el păstrează cu prudență iluzia unui permanent rapel la ea. La polul opus se situează cîmpul de probleme al picturii lui *Gheorghe Pantelie*. Căutările lui asupra posibilităților de a reconstitui imaginea lumii utilizînd materia inepuizabilă a culorii țin de teoriile purei vizualități. Structura riguroasă a pînzelor sale (ne amintim că el desena cu o uluitoare virtuozitate) se disimulează sub o masă transparentă, fluidă și infinit modulată, de culoare, din care, uneori, se încheagă conturul unui obiect.
Între aceste atitudini limită, evoluînd sub semnul unui postimpresionism ce pare încă să ofere resurse neepuizate picturii noastre, creația unor pictori nou afirmați — ca *Gheorghe Dobrică*, sau cunoscuți deja — ca *Aurel Calotă, Constantin Marinescu, Ion Vlad, Margareta Popescu*. Realitatea constituie pentru ei un pretext de la care pornesc, spre analize și spre improvizații picturale, dar nu se îndepărtează, totuși, de resursele ei mereu proaspete și atît de diverse. În zona preocupărilor pentru purificarea limbajului, pentru o pictură a cărei «realitate» rezidă în propria ei configurare (deci, împingînd preocuparea pentru valorile pur artistice cu un pas mai departe), se înscrie pictura lui *Ion Pantilie*. Preocupările sale pentru teorie transpar limpede în modul de a picta. Mai puțin îndatorată plăcerii, pictura sa e mai cerebrală. El urmărește corespondențele între forme și culori, atent la teoria constructivă despre culoare, ca și calitățile formelor geometrice de bază. Prezența cîtorva sculptori, *Vasile Rizeanu, Dumitru Velcescu, Nicolae Georgescu* — despre care putem spune că



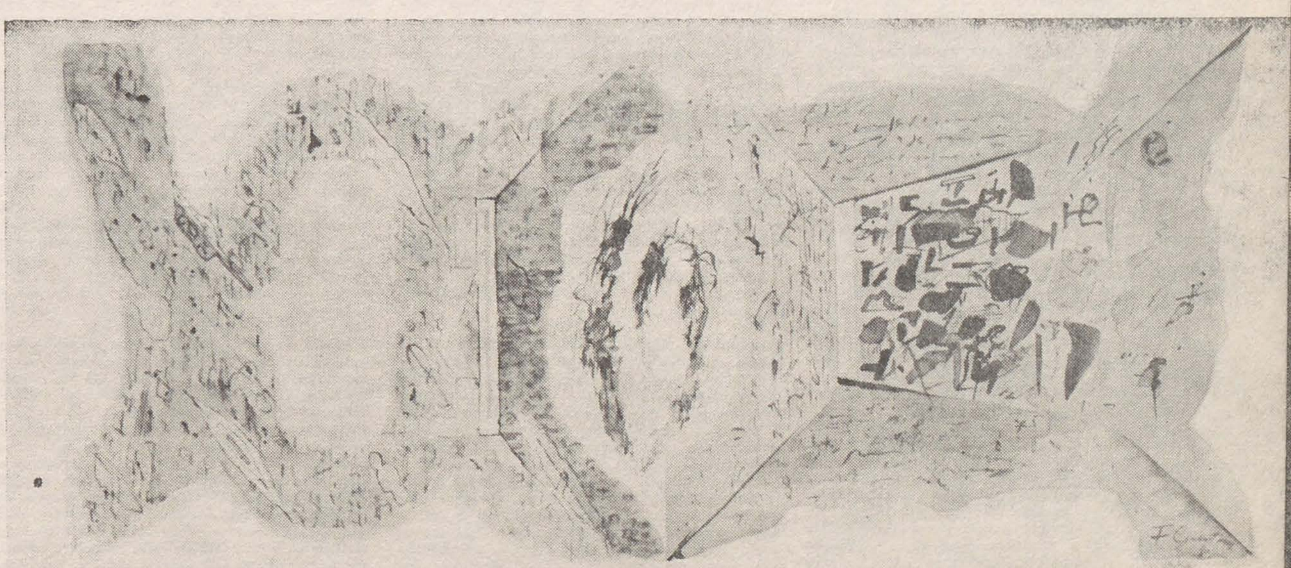


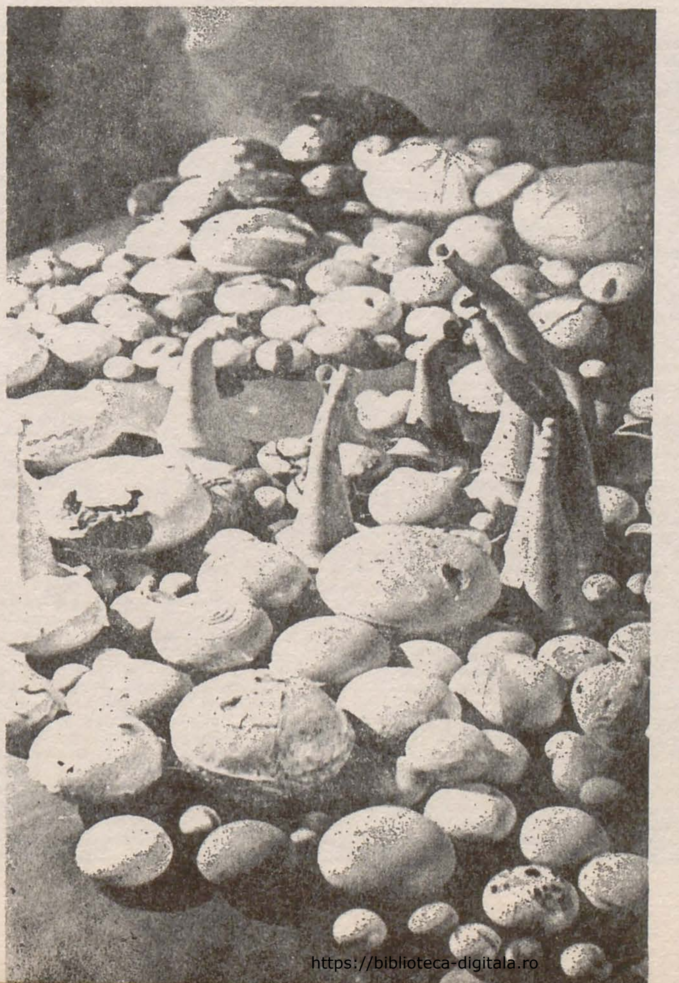
https://biblioteca-digitala.ro

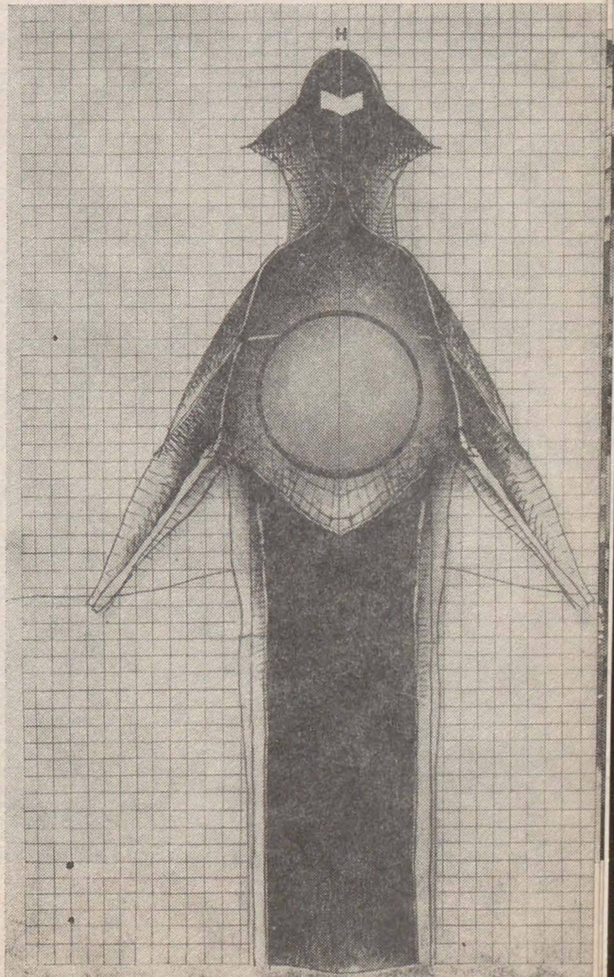
sînt mai ales nişte promisiuni, care îşi caută încă o modalitate personală de exprimare, completează imaginea pe care expoziţia actuală ne-o oferă despre filiala din Piteşti. Se pare că semnul sub care putem «aduna» preocupările artiştilor din Piteşti este o aplecare spre resursele specifice ale artei, întîrzierea calmă asupra problemelor de limbaj, refuzul modalităţilor polemice şi, cu atît mai mult, retorice, şi care, exprimă, în fond, credinţa neclintită în nevoia de armonie. O armonie între intelect şi senzoriu, între diversele planuri ale realităţii, între om şi lume.

Pe cu totul alte criterii se constituie expoziţia de grup de la *Policlinica din Drumul Taberei*. Pretextul întîlnirii dintre pictori din generaţii şi cu atitudini foarte diferite ca *Florin Mitroi*, *Constantin Baciu*, *Marin Gherasim*, *Aurel Nedel*, *Corneliu Vasilescu*, *Nicolae Groza*, *Vasile Chinschi*, *Costin Neamţu*, şi aşa mai departe — este cu totul accidental. Ei sînt pictori ce locuiesc în Drumul Taberei. Motivaţia acestei foarte frumoase — trebuie să o spunem de la început — expoziţii, este social. Artiştii expozanţi sînt deci legaţi printr-o simplă incidenţă teritorială — nici măcar geografică, de un sistem de obligaţii civice şi nu de un spaţiu ce i-ar putea determina în vreun fel. Ar fi prea simplist, ba chiar ar fi ridicol să aşteptăm de la ei îngusta reflectare a existenţei cotidiene a locuitorilor din zonă. Dar este firesc (la o reflectare mai adîncă) şi, mai mult decît atît, este moral, ca, într-unul dintre punctele de maximă tensiune socială — policlinica din zonă — să ofere acestor oameni ale căror preocupări le împart, accesul la un nivel superior de trăire — cel cultural. Contactul cu opera de artă, dar mai cu seamă cu *spaţiul artei* — se realizează cu atît mai simplu cu cît el nu implică din partea privitorului efortul de a veni spre cultură. Privitorul este pus vis-à-vis cu arta fără a fi pregătit (deci şi fără a se fi blindat cu prejudecăţile de rigoare), decît, poate, în măsura în care ne face mai sensibili la nevoia de bine — adevăr — frumos acel moment de poticneală existenţială care este, pentru fiecare dintre noi, boala. Organizatorii expoziţiei regăsesc cu simplitate, din experienţa lor zilnică, adevărul că arta are — printre multe alte vocaţii — pe aceea consolatoare, că ea este, în faţa neliniştii, a durerii, a suferinţei biologice — un remediu. Ea oferă discret, sub haina splendorii, drumul spre reflecţie, spre acea reevaluare a condiţiei noastre. În faţa unei mici naturi statice de Florin Mitroi, cu lumina ei misterioasă, aureolînd formele desprinse din continuul material, sau a unei compoziţii de Constantin Baciu, construită din cîteva pete vibrante, atît de cu ştiinţă întîmplătoare, atît de *vii* — în fine, în faţa oricărei lucrări expuse, fie ea intens angajată în dialog cu concretul, fie lirică în absenţa oricărui concret aparent, intuim prezenţa unui adevăr pe care nu îl atinge nici un accident individual (nici o maladie, nici o fractură, nici o durere legată de perisabilitatea umană). Nici o suferinţă materială. Aşa încît *Ioan Alexandru Boanchiş*, medic, directorul policlinicii din Drumul Taberei, pictor (se numără printre expozanţi) şi organizatorul a nenumărate expoziţii de artă pe simezele acestea improvizate (într-un cartier lipsit de alte centre culturale) ca şi pictorii ce expun — ştiu că modul lor de a înţelege *implicarea socială a artei* se numără printre cele mai eficiente. Că nu a coborî condiţia faptului de artă în cotidian, pînă la confuzie; nu a furniza replici inutile realităţii este calea adevărată de a împleti realitatea şi arta, artisticul şi socialul. Ei ştiu că opera de artă adevărată, gravă, *autentică* se realizează atunci cînd atinge generalitatea, cînd trece dincolo de sfera incidentalului, cînd frumuseţea devine *frumosul*, cînd bucuria sau drama artistului — produsă de întîlnirea cu aspectele realităţii — devin principiu, devin dramaticul sau plăcutul — şi aşa mai departe. Şi acest lucru este, desigur, valabil pentru orice artist — fie că atelierul lui e plasat într-un bloc de locuinţe din cartierul Drumul Taberei şi traseul existenţei sale este tăcut, marcat doar cultural, fie că porneşte să-şi caute adevărul în Tahiti. În spaţiul atelierului, deci, în acest spaţiu impregnat de cultură, se realizează sintezele între cotidian şi etern pe care le privim în fugă, la care revenim, pe care simţim nevoia să le luăm cu noi, să le putem regăsi mereu şi mereu.

Fără îndoială, fiecare dintre lucrările expuse ar merita să întîrziem asupră-i, să o analizăm pe îndelete. Amploarea expoziţiei nu o permite, şi poate că şi scopul manifestării refuză o asemenea abordare. Cei douăzeci şi cinci de pictori care expun aici nu o fac cu scopul de a-şi confrunta creaţia cu critica de artă, nici măcar cu acel public constituit ca atare şi conştient de sine care a devenit una dintre preocupările principale ale artistului contemporan; nu o fac, am putea spune, pentru ei înşişi, ci încearcă, fără ambiţii teoretice, o *intervenţie* colectivă într-un spaţiu gîndit doar în datele eficienţei sale practice, şi nicidecum estetice. Ei îşi propun o «cruciadă contra suferinţei». Şi în această ambianţă care opune mizeriei biologice arta constatăm că, de fapt, pe artiştii ce expun, dincolo de toate diferenţele bine cunoscute dintre datele creaţiei lor, îi unesc mai multe lucruri decît îi separă. Că între realismul sobru al







https://biblioteca-digitala.ro

lui *Nicolae Groza* şi expresionismul liric al lui *Corneliu Vasilescu*, între lirismul de factură ciucurenţistă al lui Aurel Nedel şi gesticulaţia grăbită a lui *Ervant Nicogosian*, între precizia dincolo de realism (fără a viza suprarealismul) a lui *Vasile Chinschi* şi anecdoticul vorbăreţ al lui *Ioan Grigore*, între economia de gesturi aproape orientală a lui *Constantin Baciu* şi luminismul cromatic al lui *Florin Mitroi* există o unitate fundamentală — o anume seninătate gravă, o indestructibilă — în fragilitatea şi graţia ei aparentă — rezistenţă a frumuseţii în faţa fricii şi a morţii, o calmă dar triumfătoare bucurie de a trăi şi a simţi lumea, dincolo de toate întrebările despre raporturile realităţii cu imaginea. Şi aici, în acest context, raporturile dintre artă şi realitate, dintre figură şi concretul existenţei, dintre artist şi privitor, ne apar foarte simple, poate tocmai fiindcă ele se prezintă atît de neprogramat diverse, şi, mai ales, fiindcă « de ce »-ul creaţiei apare atît de limpede.

marius tătaru

Gheorghe Mazilu (Simeza). Avem suficiente temeiuri pentru a considera că instanţa căreia arta lui Gh. Mazilu acceptă, pînă la urmă, a i se supune, are în componenţa ei cel puţin cîteva dintre valorile perene — aşa-zise « clasice » — ale artei. Mizînd pe capacitatea de autoafirmare a propriului său intelect artistic, pictorul acesta refuză destul de categoric, deşi fără emfază, racordarea elegantă şi de obicei preţioasă a unor sfere de experiment mai mult sau mai puţin prefabricate, aşa cum se întîmplă adeseori în « perioadele de tinereţe » (şi nu numai în acestea) ale artiştilor. Lipsa aceasta de emfază ar fi, de altfel, una dintre trăsăturile cele mai evidente ale acestei arte, ea fiind legată de un spirit de cumpătare care elimină, în stare embrionară încă, exerciţiul pur formal şi virtuozitatea calofilă. Dincolo de aceste particularităţi, care confirmă mai degrabă o poziţie etică, arta lui Gheorghe Mazilu începe să-şi dezvolte sistematic demonstraţia, evoluînd ritmic din interiorul propriei sale metode de creaţie. Aparent, această « metodă » este relativ simplă: imaginea, trecută prin filtrul denarativizării, rămîne şi funcţionează ca semn, înscriindu-se într-un cod şi comunicînd sub forma conceptului. Dacă lucrurile s-ar opri aici nu am avea, probabil, motive să insistăm prea mult asupra originalităţii lui Mazilu. La graniţa acestor preparative descoperim însă o nouă forţă germinativă, necodificabilă: apelul la resortul liber al imaginaţiei. Nu este nimic incompatibil în această bivalenţă de comportament: etapele nu se succed ci se întrepătrund. Cu toate că Mazilu este un spirit reflexiv, un temperament metodic şi consecvent cu sine însuşi, el dispune de o fantezie foarte mobilă, care nu-l derutează totuşi, deoarece se grefează, perfect dozată, pe suportul spiritului de disciplină al artei sale. De aici o latentă notă de mister a picturii sale şi mai ales acea nelinişte emanată de straniile plăsmuiri ale desenelor sale. Nu găsim aici amprenta imaginaţiei dominatoare, ci satisfacţia triumfătoare a fanteziei dirijate. În plus, elementul ce aduce din nou necesitatea recurgerii la « metodă » este un neîndoielnic simţ al valorii picturalităţii, o adevărată plăcere a devenirii formei plastice.

Mariana Ciubotaru (Căminul Artei-parter). O dezvoltare limpede şi concisă a structurii decorative îi permite Marianei Ciubotaru să modifice, fără dificultate, raporturile dintre detaliile compoziţiei şi, de asemenea, să manevreze elemente noi şi variate în repertoriul de forme, fără a dăuna, prin aceasta, unităţii stilistice a lucrărilor sale. Unitatea aceasta de viziune pe care o invocăm aici este susţinută, în primul rînd, de o declarată omogenitate a tematicii, generoasă atît *în sine* — căci este vorba despre sondarea aspectelor generale ale lumii biologice — cît şi în relaţie cu aspectul practic al exploatării repertoriului decorativ, care în acest regn al vegetalului îşi are una dintre cele mai bogate reprezentări. Totuşi, optînd pentru asemenea sursă de inspiraţie, tradiţională în sfera artelor textile, Mariana Ciubotaru evită versiunea unei dezvoltări pe criterii pur ornamentale, alegînd adeseori forme insolite, uneori mult transfigurate, din ambianţa mediului natural, sugestii cu substrat simbolic sau pur şi simplu alcătuiri ce nu se justifică decît prin concursul ce-l dau la realizarea unui echilibru compoziţional. Ne aflăm, cu alte cuvinte, în prezenţa unui programatic refuz al decorativismului de circumstanţă (poate, în cîteva cazuri, aceasta duce la un exces de sobrietate), în folosul unei lărgiri a problematicii actuale a tapiseriei, a apropierii ei — în măsura în care acest lucru se dovedeşte a fi totuşi posibil — de substanţa şi nu doar de aparenţa subiectului pe care-l ilustrează.

Florin Ciubotaru (Căminul Artei-parter). Nici o urmă de rutinieră suprasolicitare a propriei fantezii; nici măcar o pretenţioasă încercare de codificare a unui real preexistent şi mult mai interesant în forma sa originară; nimic din caducitatea implanturilor estetiste ce tulbură prin incongruenţa lor substanţa autoregeneratoare a artei nu poate fi depistat în aceste desene. Există doar o forţă vitală îndreptată spre autodefinirea unor impulsuri ce vin — nu întotdeauna explicite — de dincolo de experienţa simţurilor asupra formelor arhicunoscute, a acelor impulsuri ce-şi au originea în fracţiunile de secundă în care — de nenumărate ori pe zi — ochiul face legătura între forme, culori, lumini şi umbre, fără a ţine seama de relaţia consacrată pe care logica obişnuită o stabileşte între aceste repere ale realului. Aceste imagini fulgurante creează premisa pentru invenţia cea mai simplă şi, în acelaşi timp, cea mai deconcertantă: anume, invenţia de forme şi de relaţii inter-forme ce nu-şi au corespondent decît în experienţa intimă a individului ce le-a produs şi care poate, la rîndul lui, să le propună spre validare judecăţii estetice a celor din jur. Or, atîta timp cît recunoaştem valabilitatea titlului de « creaţie » acordat oricărui act care implică agitarea şi proliferarea cunoaşterii artistice în sensul unor noi constatări, care au ca suport experienţa umană (avem în vedere cazul descris mai sus), orice demers în genul celui propus de Florin Ciubotaru se va încadra chiar şi în limitele cele mai obişnuit acceptate ale artei-ca-reprezentare. De altfel, desenele acestea nu au la bază — e lesne de observat acest lucru — acea relaţie lineară ce leagă hieroglifa de corespondentul ei decodificat din sfera noţiunilor banale. Desenînd liber şi neavînd alt model decît memoria retinei, Florin Ciubotaru re-creează mici universuri, pe care le ordonează uneori, încadrîndu-le într-o formă întrucîtva restrictivă sau le permite o mişcare liberă, ce dă impresia a nu putea fi îngrădită de marginile suprafeţei de hîrtie. Ar fi o falsă problemă dacă am căuta o sursă ocultă în această creaţie independentă: orice orgoliu demiurgic ar anula tocmai libertatea pe care artistul şi-a luat-o faţă de sine însuşi, depăşindu-şi propriile prejudecăţi şi automatisme cognitive tocmai pentru a-şi putea testa capacitatea de a *crea* rămînînd, totuşi, la nivelul esteticului. Desenul fin, notaţia rapidă, aparent neelaborată, cromatica transparentă, contribuie la senzaţia prezenţei unor materializări eterice, subliniind fragilitatea acestei lumi ce trebuie străbătută cu băgare de seamă, pentru a nu-i fi tulburată nestatornica alcătuire.

Florin Maxa (Căminul Artei-etaj). Florin Maxa tinde, pînă la un anumit punct, să încarneze prototipul artistului ce-şi supune, în mod programatic, vocaţia şi evoluţia sa în cîmpul creaţiei unui continuu şi aproape implacabil proces de *modernizare*. Ne-am oprit asupra acestui din urmă termen — căruia nu-i avem în vedere accepţia ce vizează artificiosul — pentru a denumi o atitudine precisă, structural definitorie, faţă de actul artistic: este vorba despre o propensiune cît se poate de manifestă în sensul depăşirii (şi uneori chiar a străpungerii) acelor zone « liniştite » ale artei, considerate, la un moment dat, într-un fals echilibru faţă de nivelul gîndirii şi adevărului vieţii dintr-o anumită epocă. Există o modernitate *implicită*, cea a spiritului, avută în vedere încă de Lionello Venturi în « Istoria criticii de artă » şi există, totodată, o modernitate a comportamentului, *explicită*, izvorîtă dintr-o necesitate curentă de a adecva expresia artistică tuturor celorlalte forme de expresie prin care se manifestă o etapă de civilizaţie. Ambele aceste forme de modernitate coexistă dintotdeauna, în proporţii variabile, în cadrul avangardei, chiar dacă nu o definesc în totalitate. Nu intenţionăm să susţinem că Florin Maxa ar fi — în înţelesul cel mai propriu al acestui concept — un avangardist: i-ar lipsi pentru aceasta acel abil şi aproape distructiv mod de depăşire a inerţiei gustului comun, acea « Verlust der Mitte » (pierdere a centrului) definită de H. Sedlmayr. Cu toate acestea, Maxa este foarte apropiat de ceea ce am sugerat a fi accepţia explicită a modernităţii, respectiv necesitatea foarte evidentă de a-şi adecva creaţia unui mod de comportament şi de gîndire cît se poate de contemporan. Evoluţia sa respectă, în linii generale, o dorinţă continuă de a reformula şi chiar de a infirma soluţiile « clasice » ale artei, în schimbul unor alternative pe care, în mod ideal, desigur, ar trebui să le simţim mult mai apropiate de epoca noastră. Pe linia acestei evoluţii generale intervin uneori aglomerări de sugestii ce produc « accidente » (ne permitem să împrumutăm acest termen din genetică) care deviază şi concentrează, pentru cîtva timp, atenţia generală a artistului către un *anume* cîmp de preocupări. Un asemenea gest de « modernizare » explicită a fost, în anii trecuţi, experienţa sa — cu consecinţe încă sesizabile — în domeniul plasticii de computer şi tot un astfel de demers poate fi considerată şi actuala sa expoziţie. Sensul predominant al acesteia din urmă ar fi, cu unele mici amendamente, acela de a formula propuneri pentru depăşirea pe multiple planuri a convenţiilor legate de arta bidimensională (înţelegînd prin « bidimensionalitate » nu neapărat accepţia geometrică a suprafeţei rectangulare, ci desfăşurarea spaţială ce denumeşte arta lipsită de cea de-a treia dimensiune). Rezultatul cel mai interesant al acestei experienţe nu îl constituie impietarea asupra rectangularităţii compoziţiei — începînd cu pictura murală barocă şi pînă la pictura decorativă a Jugendstilului această convenţie a fost călcată de nenumărate ori — ci de modul de inserţie a elementului bidimensional în spaţiul ambiant tridirecţional. În numele acestei dorinţe de depăşire a condiţiei artefactului bidimensional, Maxa relativizează forma exterioară a « suprafeţei demonstrative ce reţine gestul creator » (iată-ne puşi în situaţia de a găsi o locuţiune ad-hoc pentru ceea ce, oricum, nu mai putem numi nici « tablou » şi nici « pictura de şevalet »), care poate oscila astfel de la atît de « perfectul » hexagon (a cărui simbolistică poate susţine o întreagă literatură) pînă la cele mai hazardate trasee geometrice. În plus, lucrarea se va desprinde de tutela peretelui, fiind suspendată liber în spaţiul arhitectural sau mai ales în natură, suportă jocuri de « trompe l'oeil », devine un culoar de comunicare între creaţia umană şi spaţiul natural, între bi- şi tridimensional. Există deci, cum am spus, o mare diversitate de forme prin care Florin Maxa caută să violenteze habitudinile estetice şi chiar extraestetice, să-şi « modernizeze » viziunea în raport cu o corespunzătoare modernizare a existenţei spirituale. Iar dacă tocmai în această multitudine de moduri de abordare a realului descoperim uneori o indecizie a soluţiilor, o cantitate oarecare (variabilă, de la caz la caz) de speculativ ce nu posedă o convenabilă acoperire în zona emotivului, acest fenomen îşi are, poate, justificarea tocmai în nepotrivirea dintre viteza de evoluţie a sferei de intervenţie proprii forţei experimentative şi o anumită limită, mai greu transgresibilă, a sferei afectivităţii.

Alexandru Cristea (G.A.M.B.). Prin grafica sa cu foarte sesizabile latenţe picturale, Alexandru Cristea susţine un neîntrerupt monolog, avînd ca unică temă *senzitivitatea* inventarului de forme, culori şi lumini cu care îşi mobilează zonele specifice de interes. Această preocupare trebuie înţeleasă în sensul în care respectivul inventar, destul de extins, de altfel, înregistrează o dublă funcţionalitate în cadrul procesului de « sublimare prin artă », funcţionînd, pe de o parte, ca suport de recuzită, utilizat în numele tuturor virtuţilor plastice pe care le poate dezvolta, iar pe de altă parte ca repertoriu de simboluri, ce-şi au un loc bine determinat în cadrul fabulei închise între limitele lucrării finite. Cele două direcţii generale ale foarte îngrijitei sale grafici — una cuprinde peisajele, mai mult sau mai puţin localizabile, cealaltă compoziţiile cu evident substrat simbolic — converg, în linii mari, către o aceeaşi predominanţă a sentimentului, acordat în registrul melancolic. În cadrul primei categorii de lucrări — peisajele — această acută coloratură melancolică suportă bine o tentă unificatoare de sentimentalism ponderat, caracteristică ce revine însă mult mai acuzat în cea de-a doua serie de monotipii, acordînd tentaţiei simbolice, deja foarte explicite, un tonus uşor edulcorat, imposibil de trecut cu vederea. Solicitarea foarte directă şi unilaterală a semnificaţiei general acceptate a diferitelor forme sau obiecte-simbol creează, în ciuda unei incontestabile îndemînări în realizarea regiei luministice şi cromatice, o lipsă de surpriză, ce obliterează în unele cazuri chiar doza de inefabil a unor compoziţii a căror finalitate prevedea, sub aspect ideal, existenţa corect temperată a ambelor acestor trăsături. Dincolo de aceste observaţii ce vizează structura sa lăuntrică, grafica lui Al. Cristea rămîne arta unui profesionist ce se adresează cu precădere ochiului datorită unor reţete cromatice proprii, o artă liniştită, elaborînd linear, sub semnul unei tipologii expresive caracteristice, o experienţă mereu reluată, ale cărei date nu sînt, practic, niciodată reînnoite în mod fundamental.

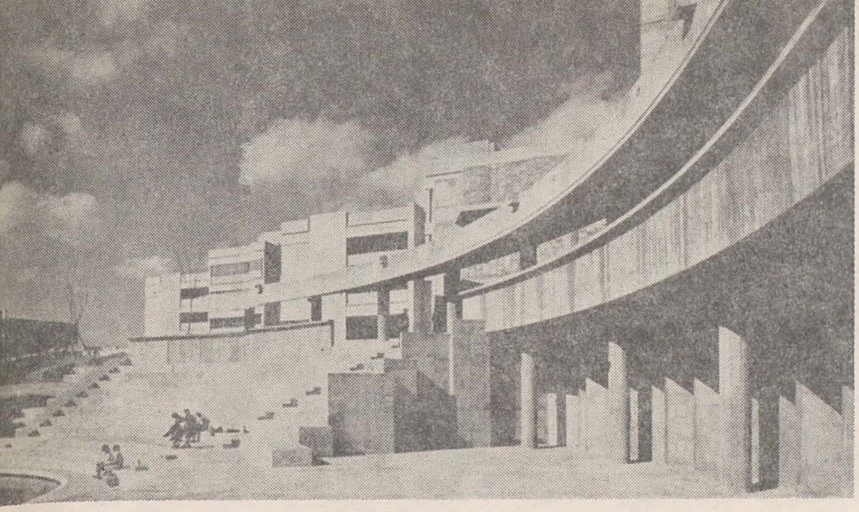
George Tiutin (Orizont). Existenţa celei mai recente modalităţi de gîndire a elementului decorativ se desfăşoară, la George Tiutin, sub semnul predominării incontestabile a unei rafinate calofilii. Bun cunoscător al tehnicilor de prelucrare, ceramistul are posibilitatea de a se concentra în totalitate asupra genezei formelor, ajungînd la o interesantă şi originală concluzie, conform căreia efectul ultim al obiectului decorativ va fi deplasat din domeniul *formei* spre acela al materiei şi culorii. Amintind, probabil nu întîmplător, de grădinile de rocă şi nisip japoneze, mulţimea de forme cvasi-lenticulare desfăşoară o întinsă gamă de culori, de scarificaţii, de cracluri, toate acestea acordînd fiecărui element al acestei serii o neaşteptată individualitate. Strania aglomerare a acestor forme-arhetip, a căror ambiguitate e accentuată de fragmentarea în două jumătăţi, ce lasă o impresie nedecisă asupra apartenenţei ca regn a obiectelor, e însoţită de alte cîteva volume cu desfăşurări neaşteptate, bizare şi elegante apariţii ce întăresc ideea unei căutări obstinate a formei autonome, nealuzive, a formei ca artificiu poetic, frumoasă doar pentru că respectă o lege a propriei ei aderări la domeniul esteticului şi nu pentru că « seamănă » cu ceva sau pentru că pe creator l-ar preocupa integrarea ei în specia foarte numeroasă a obiectelor de ornament cu scop determinat.

Traian Brădean (G.A.M.B.). Invocînd un criteriu de apreciere cu accentuată condiţionare temporală, sîntem în măsură de a susţine, indiferent de nivelul procesului de creaţie la care ne referim, că structura generală a operei lui Traian Brădean a rămas, în cei şase ani ce s-au scurs de la trecuta sa expoziţie personală, practic neschimbată. La fel de evident este însă şi faptul că nu participăm, în aceste condiţii, la stagnarea evoluţiei sale artistice, ci la un fenomen de precizare, de înaintată maturizare a manierei sale picturale. Astfel judecată, arta lui Traian Brădean apare o dată în plus şi în mod necesar pusă sub semnul echilibrului. Este un gen de echilibru insinuat în toate compartimentele actului său de creaţie, o trăsătură-simbol a întregii sale arte. Echilibrul dintre aspiraţii şi posibilităţi l-a apropiat, odată pentru totdeauna, de certitudinile tradiţiei picturii româneşti, acelaşi echilibru l-a orientat şi în opţiunea pentru o gamă cromatică lipsită de excese, precum şi spre acea respectare moderată a integrităţii formelor, ce nu duce nicicînd la grafism, aşa cum nu admite nici dezagregări formale de tip postgrigorescian. În fine, aceeaşi cumpătare a temperamentului său artistic delimitează lin gama subiectelor sale, intervenind hotărîtor şi în atmosfera generală a pînzelor izvodite de sîrguincioasa sa vocaţie de peisagist şi portretist. De altfel, expoziţia care ne-a prilejuit aceste reflecţii constituie — dacă mai e nevoie — o afirmare în plus a capacităţii acestui artist de a urmări, cu o rară consecvenţă, determinările acelor relaţii stilistice care jalonează, fără tulburări divagatorii, întreaga sa muncă artistică. În limitele preferinţelor de gen pe care le-am amintit, Traian Brădean îşi alege cu prudenţă subiectele, fără a uza de un exces de fantezie. Indiferent însă de subiectul ales, el creează senzaţia că nu atacă o temă decît dacă miezul ei de idei corespunde propriei sale stări psihice. Adept al unui realism de o factură cît mai explicită, pictorul preferă întotdeauna să evite violenţa expresiei, utilizarea suprafeţelor net contrastante, pentru a adopta un ton calm, o notaţie intimistă. Compoziţiile sale sînt articulate corect, ocolind orice dezechilibru al formelor, linia e suplă şi trasată cu siguranţa unui meşteşug îndelung exersat. Lipsită de orice caracter polemic, pictura lui Traian Brădean se înscrie în limitele unui gen de reportaj impresionist care nu ocoleşte pitorescul, ci îl acceptă într-o formulă reconfortantă.

Manuela Ioanid (Atelier 35). Un ecleraj crepuscular, învăluind fragmente vegetale turgescente, spaţii nedecise ca profunzime, populate de animale exotice cu ochi hipnotici şi pe deasupra (din cînd în cînd) apariţia autoportretizată a însăşi creatoarei acestor efigii, iată deci fondul care, conform afirmaţiei prefaţatorului catalogului acestei expoziţii, ar trebui să ne poarte cu gîndul la « eleganta şi seducătoarea decoraţie a Stilului 1900 ». Deşi nu putem contesta realitatea potrivit căreia operele create în spiritul amintitului stil au uzat în numeroase ocazii de suspomenita recuzită, ne aflăm totuşi în impas cînd sîntem provocaţi să descoperim apropierea între imaginaţia decorativă a Jugendstilului şi lucrările Manuelei Ioanid. Într-adevăr, aproape orice, cu excepţia « eleganţei » şi a « seducţiei » poate fi spus despre această pictură de nuanţă expresionistă, a cărei notă distinctivă o constituie, dimpotrivă, aglomerarea de forme ce nelinişteşc, fără a oferi o compensaţie a acestei tulburări, astfel încît scontatul efect de stranietate al acestei viziuni picturale se transformă, în ultimă instanţă, într-o ciudată şi destul de tristă plăsmuire heteroclită, în interiorul căreia lipseşte, pare-se, tocmai melancolia profundă, « crepusculară », pe care pare a o invoca, în subtitlu, artista.

Vasile Rădeanu (Eforie). Dorind să depăşească fără urmă de echivoc un vechi « complex » al ceramicii contemporane — este vorba de complexul « decorativului în gamă minoră », complet diferit de « decorativismul major » al sculpturii ambientale — Vasile Rădeanu optează net pentru anularea aproape totală a aspectelor ce determină specificul ca gen şi tehnică al acestei arte, fapt ce produce deplasarea spre domeniul sculpturii a întregii problematici ce ţine de gîndirea şi fabricarea formei. Odată încheiat acest proces de substituţie — perfectat şi de utilizarea celui mai « pietrificabil » material ceramic, gresia — avem de discutat, în continuare, despre *sculptura* lui Vasile Rădeanu, noţiune ce cuprinde cu totul altceva decît aceea de « ceramică sculpturală », preferată de însuşi autorul lucrărilor. Ca sculptor, deci, îi vom recunoaşte, în repetate ocazii, un neîndoielnic simţ al alăturării fluente a volumelor, combinat cu o abilitate a repartizării zonelor de lumină şi umbră, dar tot ca sculptor sîntem în situaţia de a-i reproşa, în unele cazuri, o indecizie în îmbinarea « greutăţii » subiective a plinurilor şi a golurilor, ceea ce duce la ecloziunea neaşteptată a unor aglomerări de forme mici, ce diluează monumentalitatea formei de bază. Cu riscul de a reveni insidios la ideea de început a acestor note, ne întrebăm dacă nu cumva tocmai infidelitatea parţială faţă de o vocaţie, după toate aparenţele, bine conturată în domeniul ceramicii decorative, este sursa incertitudinilor de moment ale *sculpturii* lui Vasile Rădeanu?

https://biblioteca-digitala.ro



faptul arhitectural

cristina ene, mihai pienescu

Privind *din* arhitectură *spre* societate, generarea de către arhitectură — vis-à-vis de individ — a unei imagini/matrice, de referință, în raport cu realitatea ambientală, se subliniază rezonanța ei gravă datorită impactului educațional și comportamental.
Această remarcată importanță crește, și gravitatea devine profundă dacă privim *din* societate *către* arhitectură ; societate (nu totdeauna) benefic promotor și (nu totdeauna) competent beneficiar al acestui ubicuu fenomen, arhitectura. Se remarcă heteronomia faptelor de arhitectură. Limbajul artelor plastice este, teoretic, nețărmurit ficțional, granița între ficțiune și materialitatea perceperii ei este nesigură, de multe ori nu există ; posibilitățile de întrupare a ficțiunii plastice stau în puterea (intelectuală, fizică, economică) unui individ sau a unui grup.
Construcția există în cîmp gravitațional, sub soare, supusă variațiilor de temperatură și umiditate, în bătaia vîntului și suportînd mișcările scoarței pămîntești, scăldată în lumină sau luminînd nopțile ; variate materiale, naturale și artificiale, inginerește și artistic compuse contribuie la determinarea unui echilibru specific. Forma arhitecturală nu este numai expresia — așa cum des s-a afirmat — funcțiunii ; ea (forma) exprimă destinația clădirii, reflectînd necesități funcționale interne, limitează spațiul urban și reflectă valorile emoționale bazate pe trecutul cultural și pe psihicul uman (Eberhard Zeidler în « Bauen + Wohnen » 10/1979). Ficțiunea (plăsmuirea, născocirea) arhitecturală trebuie *trăită fizic* — în spațiu, în timp, în lumină — ea este cadru și expresie a vieții cetății. Posibilitățile de materializare ale viziunii arhitecturale depășesc de regulă capacitatea de înfăptuire (fizică, economică, tehnică) a individului, fiind incontestabil mai dificile ; și cu atît mai semnificativă rezultă a fi întruparea conformă viziunii și necesitatea — poate mai mult decît în cazul artelor plastice tradiționale — unui climat propice.

Dacă în « Meridianele » anterioare (Arta 5/81) *viziunea* era preponderentă, acum vrem a sugera — s-a înțeles probabil și din acest preambul — contextul *faptelor de arhitectură*. Vom urmări nu acele programe și funcțiuni ce ar putea fi suspectate de extremă particularitate, ci programe publice cărora nu li se poate justifica o existență privată (deși pentru creația de arhitectură modernă, Villa Savoye — Le Corbusier, Falling Water — Frank Lloyd Wright, Glass House — Philip Johnson, sau contemporanele și numeroasele locuințe individuale japoneze, au fost și sînt precise și valoroase semne de referință), programe inerente posibilităților, necesităților, aspirațiilor unor grupuri sociale largi. Aceste programe pentru folosința cea mai generală aparținînd urbei, de cele mai multe ori de mari dimensiuni — planimetrice, volumetrice, economice — nu reprezintă « orgolii ale cantității », ci materializarea atît de necesară a unei încordate forțe creatoare, dovadă fermă a existenței ; așa cum zice un critic contemporan, « test pentru un nivel de civilizație ». Orașul, în totalitatea sa, heterogen, sensibil, loc de manifestare predilectă a arhitecturii (arhitectură menită a constitui habitatul uman, și nu a stabili proiecte de case sau de imobile, și mai puțin încă de monumente — spunea Doxiadis în « L'architecture en transition »), orașul ca teritoriu al coexistenței arte plastice/arhitectură, al determinărilor reciproce, este semnificativ și reprezintă o epocă și o comunitate. Există, însă, un *spațiu citadin reprezentativ*, la constituirea căruia participă atît de numeroasele azi *clădiri multifuncționale* (multi-use building/multi-functionales Bauen) unde coexistă într-o armonie — dorită și deseori realizată — spațial/funcțională, magazine, săli de sport, de spectacol sau de audiții muzicale, galerii de artă, restaurante, parcaje ș.a.m.d., participă de asemenea importante *edificii publice reprezentative* — precum clădiri de teatre, muzee și biblioteci, de birouri, bănci și hoteluri — cît și clădiri adăpostind mai complexe, din punct de vedere simbolic, funcțiuni — primării, judecătorii, biserici.
În acest spațiu se dă formă arhitecturală unei dualități filosofice : relația organică sau (și) dihotomică în care se află orașul și clădirea. Poate o indecizie stilistică a spațiului urban — mai acut resimțită în ultimii ani — face ca multe clădiri să aibă o expresie exterioară voit « minimală », iar metaforele spațiale și complexitatea compoziției să se exprime predilect în spațiul interior.

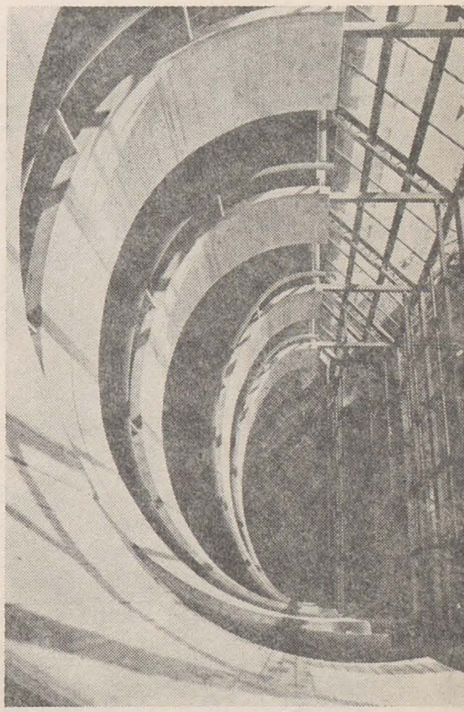
Campusul Universității de artă din Osaka (1, 2, 3/arh. Daiichi Kobo, J.A. 270/1979 ; J.A. 210/1974) a fost caracterizat ca « Locul tuturor străzilor », datorită numeroaselor trasee pietonale — dispuse la diferite nivele și rezolvate în diferite moduri : porticuri, poduri, străzi clasice cu plantații de aliniament, coridoare deschise în jurul unor curți interioare — și piețe de întîlnire și contact uman. Tratarea diferită a volumelor și a suprafețelor de beton aparent salvează campusul de monotonie ; scările exterioare (ca de zigurat), pereții curbi, stîlpii rotunzi și variate console, pavajul, compoziția « spațiilor verzi », oglinzile de apă, mobilierul urban, animă și întregesc fericit spațiul exterior ; aici au fost festivaluri studențești, expoziții, concerte, concursuri sportive.

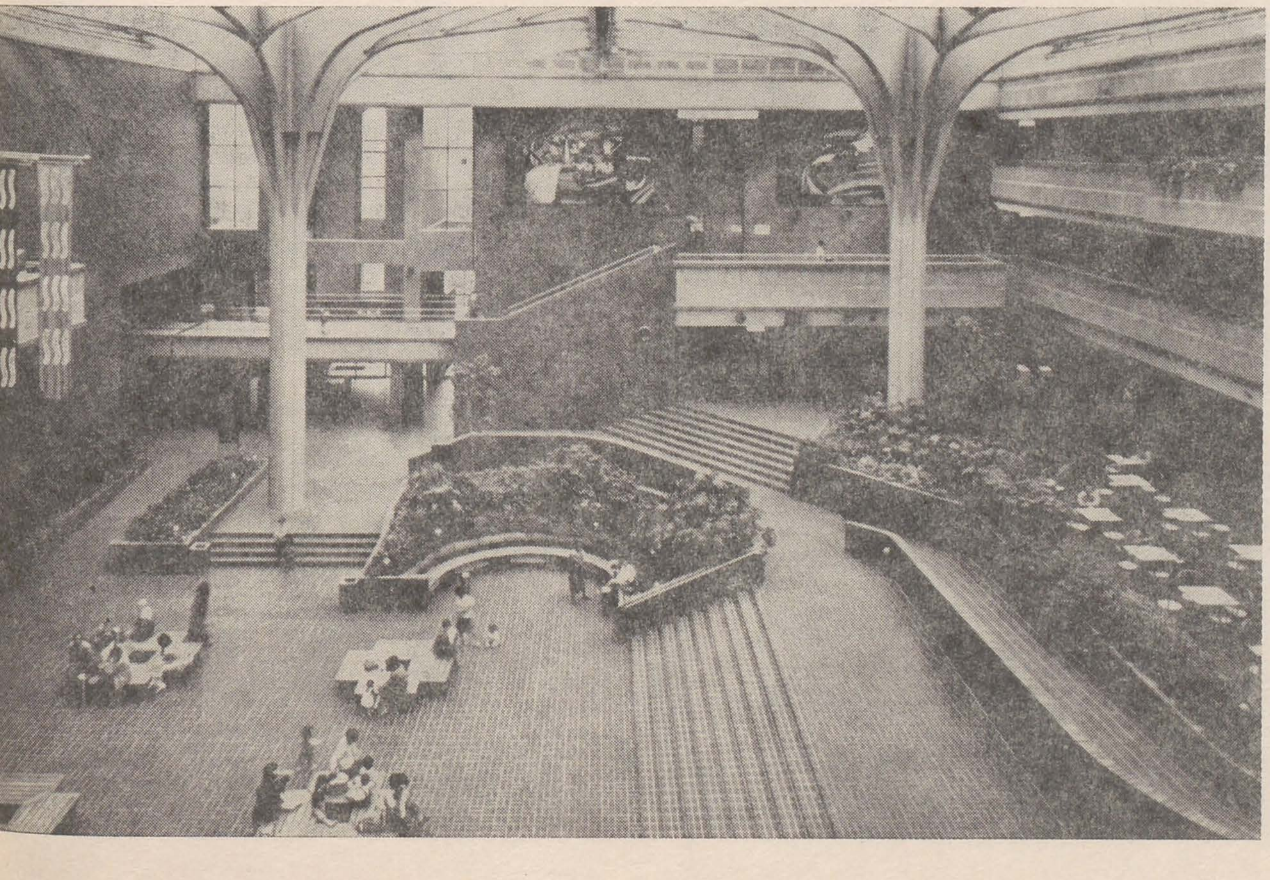
Spațiu de interferență a traseelor în mișcare și loc de desfășurare a unor importante evenimente culturale — se află adăpostite aici un teatru de 500 de locuri, săli de club, galerii de artă, biblioteci și librării, restaurante, piscină, sală de gimnastică — este Centrul civic din Kawasaki (4, 5/arh. Kamiya, Shoji & Ass., J. A. 271/1979). Piața centrală a edificiului, poetic denumită « Piața tuturor anotimpurilor », este determinată spațial de cei patru stîlpi metalici — arbori deschizîndu-și ramurile pentru a susține învelitoarea de sticlă. Tapiseriile, reliefurile parietale (Küoshu Awasu), plantele, cărămida aparentă și lemnul, creează și mențin caracterul stenic al spațiului interior scăldat în lumină.

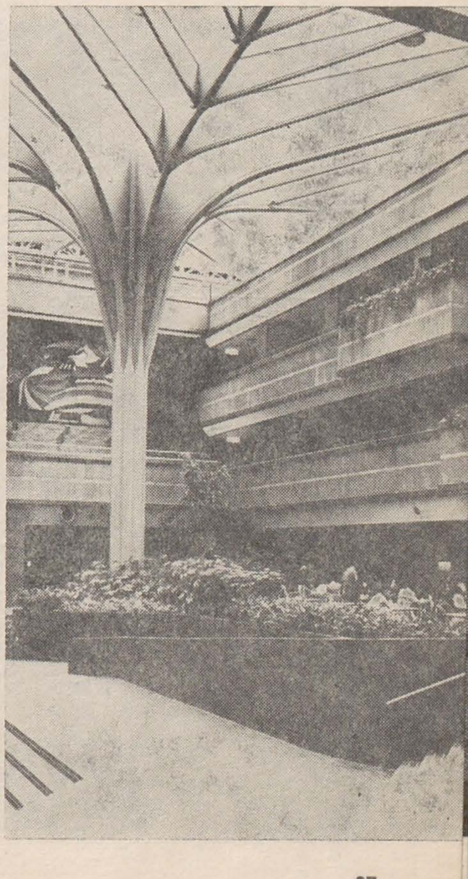
« Eaton Center » — Toronto (6, 7, 8/arh. Eberhard Zeidler, D. 582/1978, A. R. 972/1978). Ansamblu comercial mamut, este străbătut de un traseu pietonal longitudinal (275 m), protejat de o boltă semicilindrică vitrată. « Clou »-ul complexului îl constituie spațiul interior : aparent întîmplătoare elemente funcționale (pasarele transversale, balcoane,

---

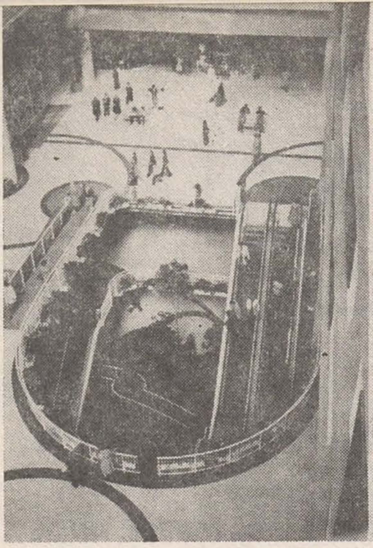
Abrevieri utilizate pentru titluri de reviste: A. A. = L'architecture d'aujourd'hui; A. R. = The Architectural Review; Bm. = Baumeister; B+W = Bauen + Wohnen; Bw. = Bauwelt; D = Domus; J. A. = The Japan Architect.

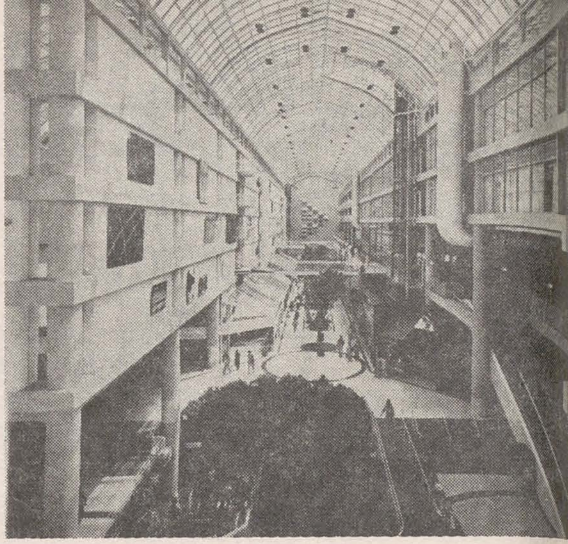


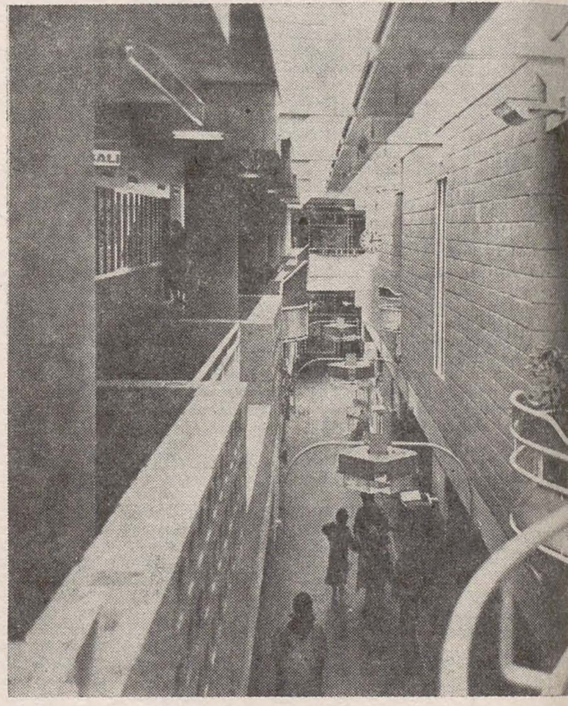




https://biblioteca-digitala.ro

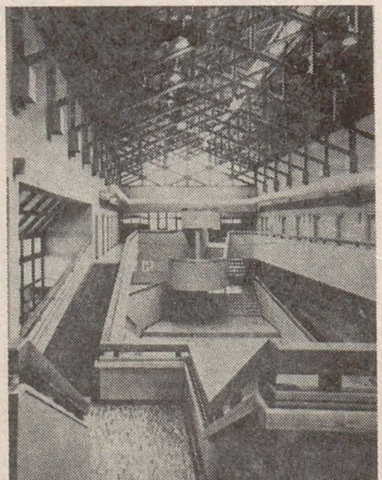


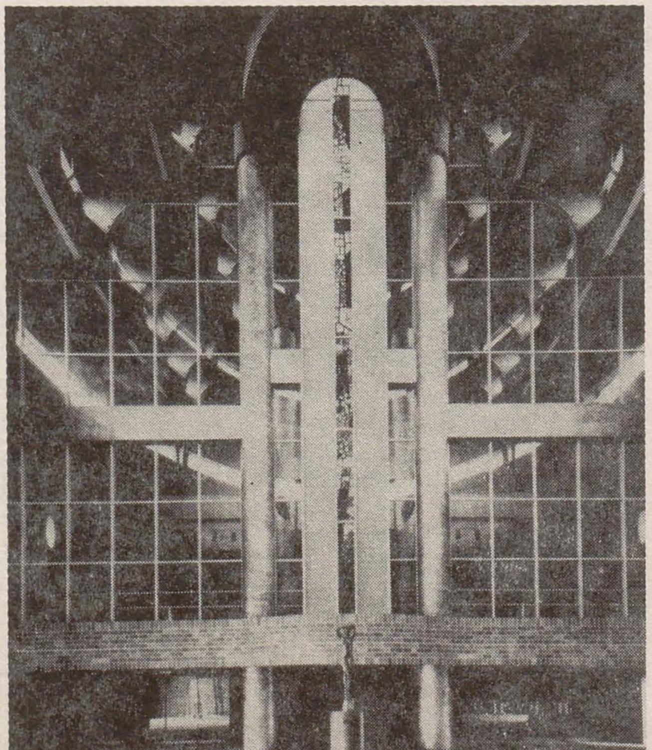


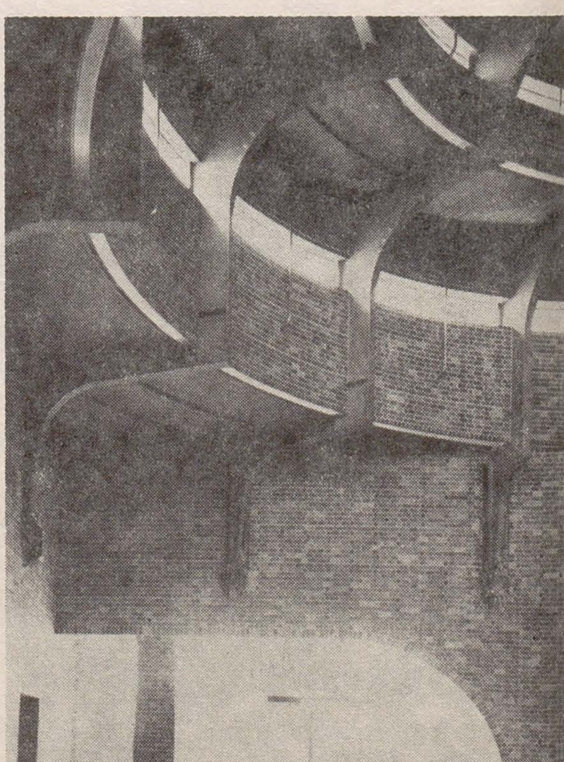


p. 37
1, 2. *Universitatea de artă din Osaka, arh.* Daüchi Kobo
3, 4. *Centrul civic din Kawasaki, arh.* Kamiya Shoji & Ass.

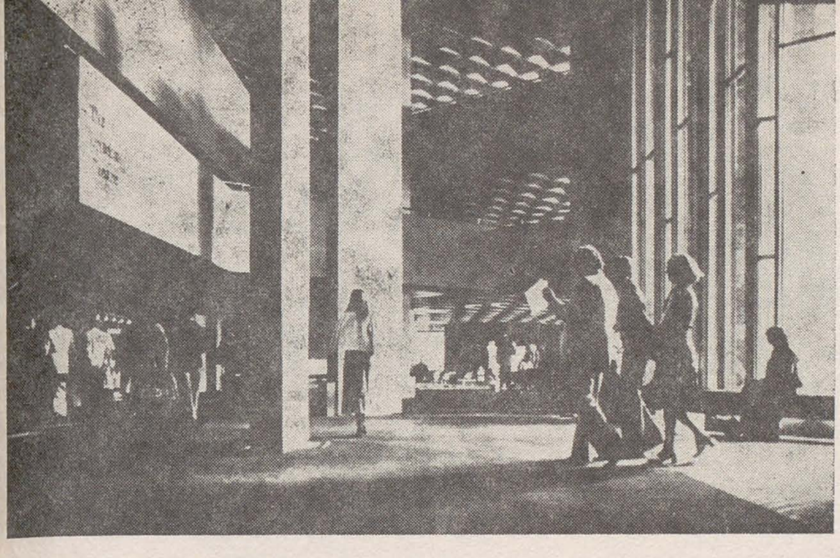
p. 38
1, 2, 3. «*Eaton Center*» *Toronto, arh.* Eberhard Zeidler
4, 5. *Centrul muzical din Utrecht, arh.* Herman Hertzberger
6. *Yokohama Akagi School* — Environment Design Institute *și atelier* «Man and Space»
7, 8. *Centrul cultural din Sano, arh.* Hans Sharoun

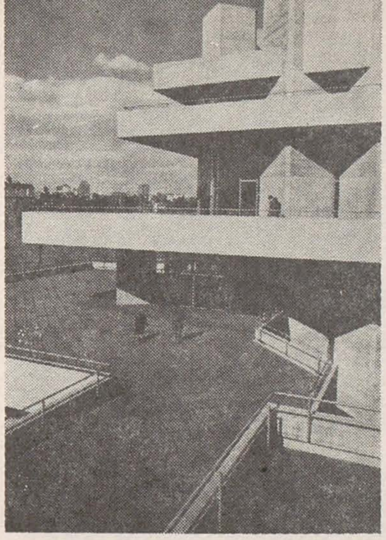


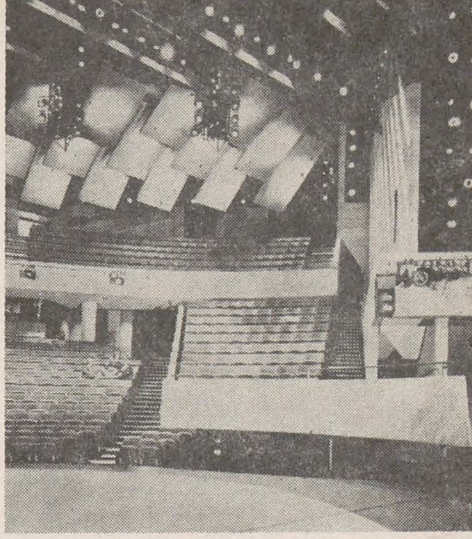


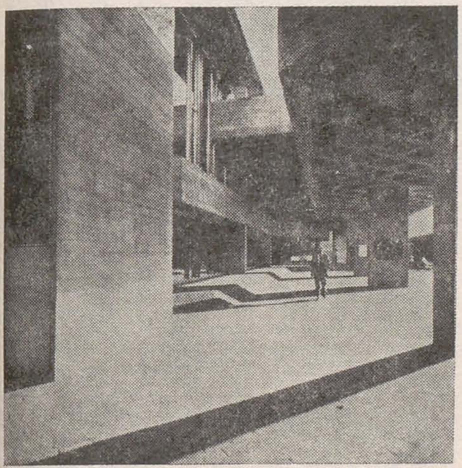


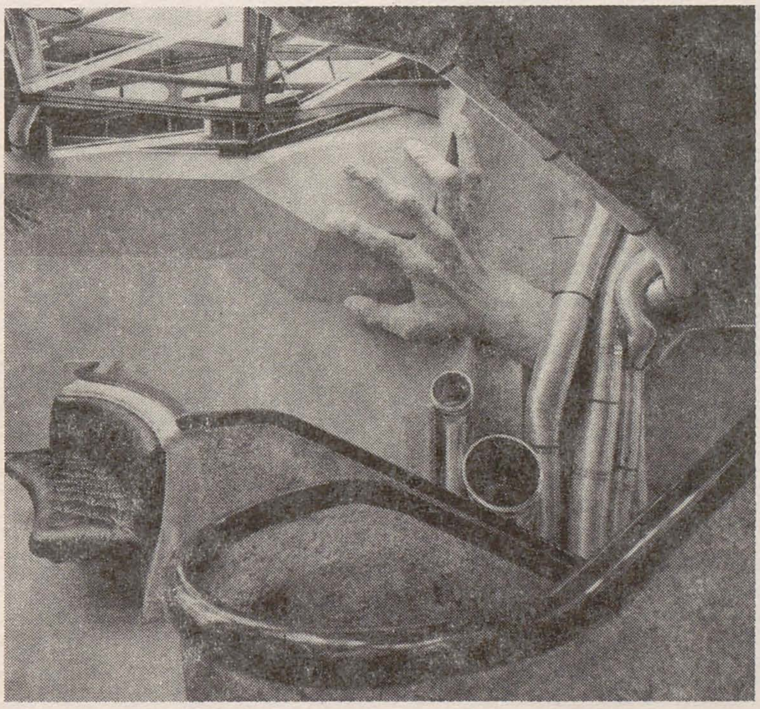
https://biblioteca-digitala.ro

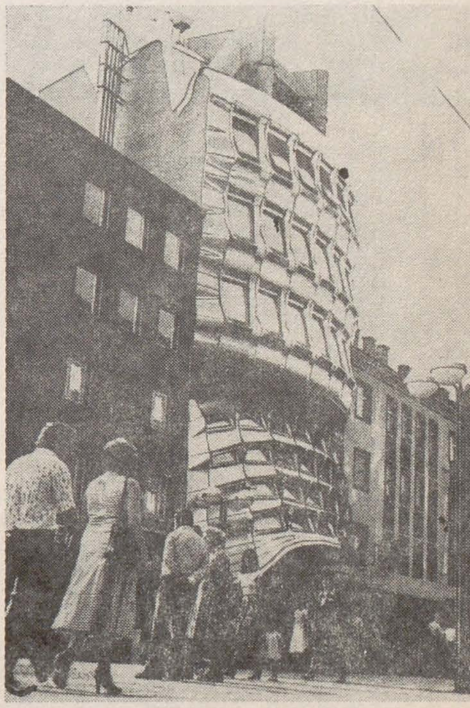








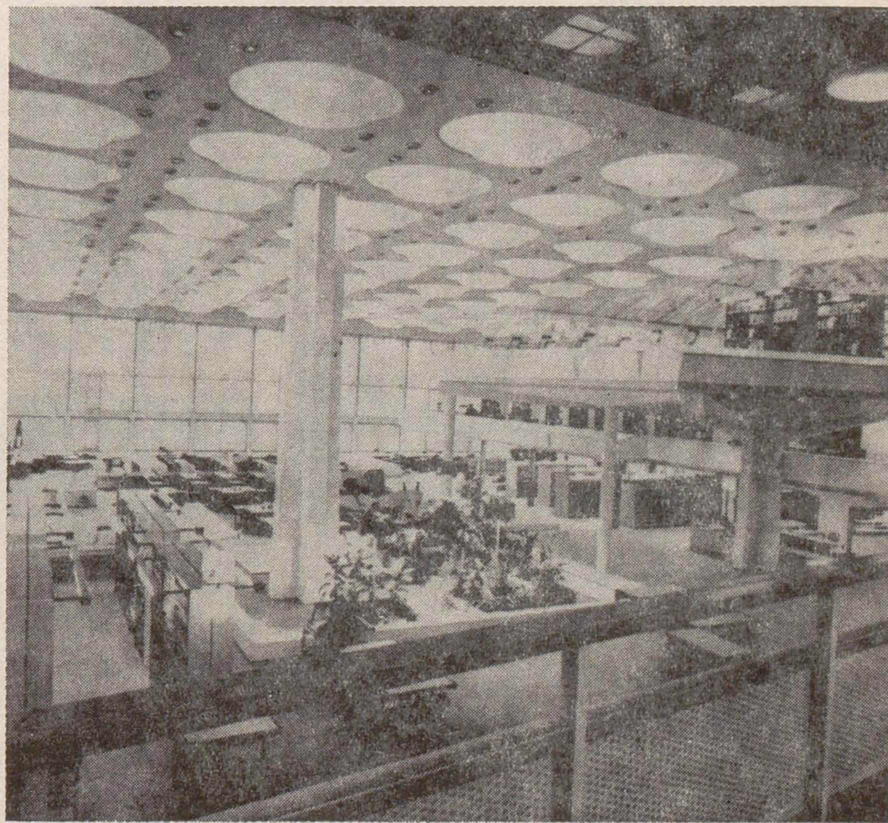




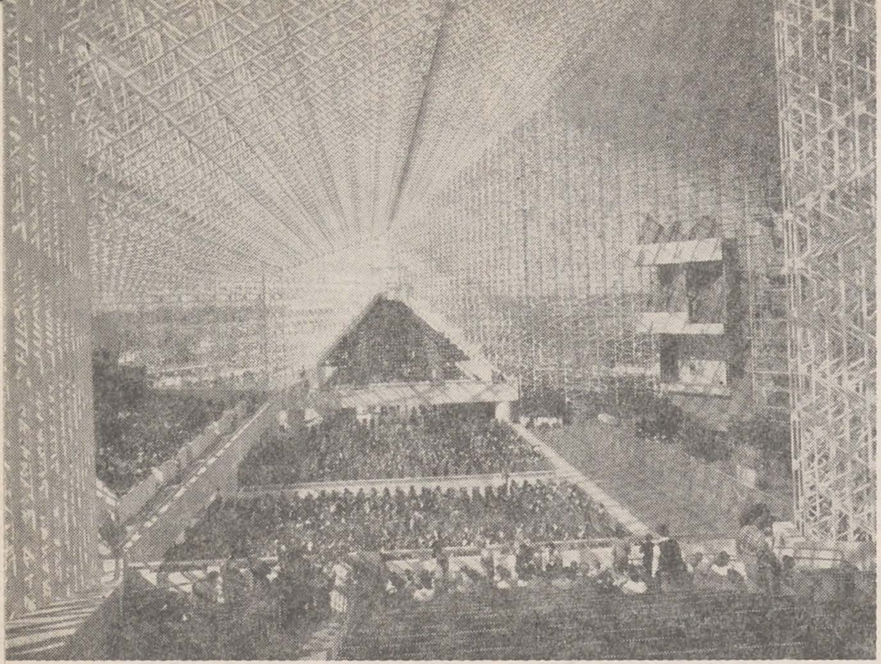
1 — 4. Teatrul național din Londra, arh. Denis Lasdun

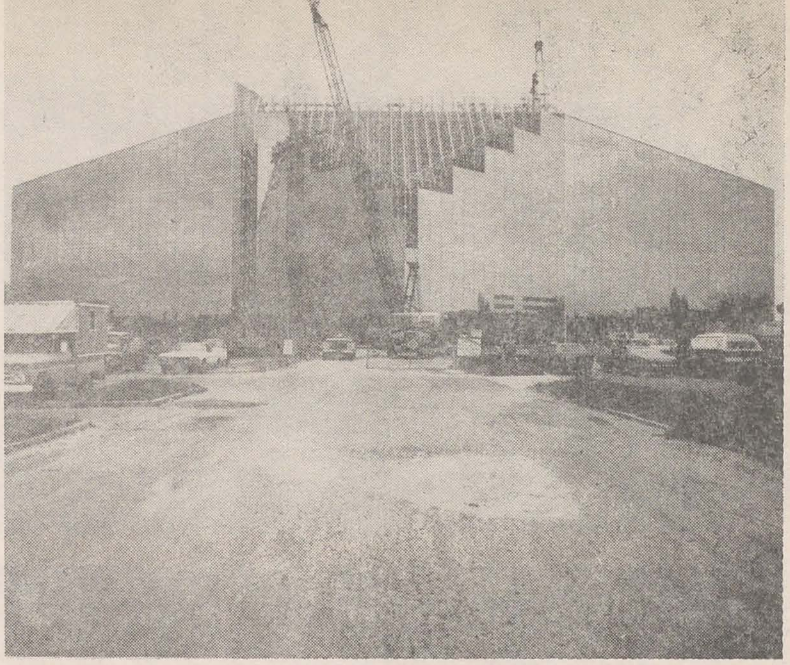
5, 6. «Zentralsparkase» Filiala din Viena, Guenther Domenig, Emanuel Anders, Volker Giencke

7, 8. Biblioteca de stat din Berlinul de vest, arh. Hans Sharoun



https://biblioteca-digitala.ro





scări, escalatoare, ascensoare vitrate, conductele aparente ale instalațiilor tehnice), copaci mereu verzi și flori sub lumina filtrată, de seră, opere de artă de mari dimensiuni expuse pe fațadele interioare, fîntîni, lămpi, dalaje decorative . . . animă parcursul pietonal. « Eaton Center » este grădină publică și magazin universal, muzeu de artă modernă, mediu propice unei interesante experiențe spațiale. Designul mobilierului urban este realizat astfel încît menține o coerență vizuală în intimă legătură cu arhitectura caracterizată de « cascadele » vitrate, de metalul structurii învelitorii și de cadrele de beton.

Centrul muzical din Utrecht (9, 10/arh. Herman Hertzberger, A. A. 198/1978, D. 601/1979, B+W 7, 8/1979, A. R. 996/1980, Bm. 4/1980) este mai mult un magazin de muzică (music-shop) decît un templu al muzicii (music temple). Folosind mijloacele moderne ale prefabricării și tipizării, Hertzberger proiectează unități spațiale de dimensiuni reduse — la scară umană, individualizate — adiacente traseelor pietonale principale, dispersînd astfel publicul și rupînd posibila și probabila monotonie la care este sortită a fi supusă, în general, clădirea tipizată. « Criteriul diviziunii spațiului global », ridicat la rang de lege, este procedeul prin care s-a încercat a da imensului ansamblu scara umană a locuinței, a-l face accesibil și atractiv. « Clădirea există pentru a fi folosită, nu admirată pe dinafară ». Pe o structură de rezistență dezvoltată după o tramă clară, cu betonul lăsat aparent, arhitectul așează (pereți, vitrine, mobilier) sau agață (balcoane și copertine metalice, firme, corpuri de iluminat) într-o aparentă dezordine, care alături de brutalismul finisajelor (sau inexistența lor) accentuează impresia de neterminat, de continuă posibilitate a schimbării, de libertate a distribuției funcționale și compoziției formale. Jocul de umbre și lumini, creat de luminatoarele pietonalelor, subliniază imaginea spațială compusă, complexă compozită a ansamblului. Expresie a unui nou curent stilistic al arhitecturii contemporane, ce opune funcționalismului rece al Arhitecturii Moderne o « ornamentație » spațială, Centrul cultural din Sano (11, 12/arh. Ituo Kamiya & Ass., J. A. 273/1980) propune perceperea clădirii în termenii — să încercăm a-i denumi — de grafică și pictură spațială. Este o heterogenă, dar de calitate, mixtură stilistică; efectul cadrelor de beton armat aparent este similar cu cel creat, în înaltele încăperi ale templelor shinto-iste sau în clădirile buddhiste multi-etajate, de lemnul trunchiurilor de cedru; cărămida aparentă, gresia, metalul parapetelor și al structurii (partea superioară — grinzi elegant curbate ce realizează o descreștere vertical ascendentă a secțiunii), importanța acordată în structurarea spațiului interior, unei statui, unui îngust vitraliu ce se pierde în înalt, jocului studiat de umbre și lumini, sugerează asociații cu Art-nouveau-ul începutului de secol. Este o compoziție bazată pe contrastele unor elemente geometrice, ca linii drepte și curbe, forme rectangulare și circulare, ce indică mișcări centripete și centrifuge; planul de arhitectură și compoziția spațială precizează relația pozițională a elementelor: suprapunere, alăturare, întrepătrundere.

« Zentralsparkasse » Filiala din Viena (13, 14/arh. Guenther Domenig, Emanuel Anders, Volker Giencke, B+W 1, 2/1979, D. 602/1980) a provocat comentarii contradictorii: « cușcă pentru maimuțe », « grandioasă idee », « insectă cu armură de oțel », « în sfîrșit ceva deosebit ». Ca expresie a interesului său pentru cultura contemporană, beneficiarul și-a dorit sediul expresie a sintezei arhitectură-arte plastice. Învelișul exterior domină cu o « elegantă agresivitate » frontul anonim în care se include; aceleași contururi sinuoase se continuă printre adevărate « organe interne », purtînd vizitatorul printre tuburi metalice, grote, cascade împietrite . . . Betonul aparent, colorat, lemnul lustruit al mîinii curente, aluminiul eloxat al fascicolelor de conducte și țevi, pielea canapelelor, sînt materiale diferite ca textură și consistență, ce se mulează, se « urmăresc » unele pe altele, într-o curgere lăuntrică, creînd o imagine inedită și demonstrînd parcă ce este — încă (iarăși) — posibil azi în arhitectură.

Un simplu — am zice — cămin, « Yokohama Akagi School » (15/arh. Environment Design Institute — Atelier man and space, J. A. 271/1979), a cărui principală piesă este un hol central în jurul căruia gravitează — funcțional și spațial — clădirea, hol ce prin emfaza acordată de arhitecți « complică », pozitiv, căminul; în jurul holului sînt grupate, pe două niveluri, sală de mese. bibliotecă, birouri, săli de studiu, dormitoare . . . El servește ca loc de joc, teren de baschet, sală de teatru sau cinema; rampele și scările, pe lîngă asigurarea legăturii de la un loc la altul, sînt — de fapt în primul rînd — elemente esențiale ale experienței spațiale oferite de clădire, locuri de plimbare și privit. Structura metalică a acoperișului, printre ale cărui diagonale și montanți coboară lumina zenitală, conductele aparente, pardoseala și mîna curentă de lemn, oblicitatea (în plan), scări, banale în fond detalii, contribuie la crearea unei plastice și neconvenționale — pentru acest tip de funcțiune — imagini.

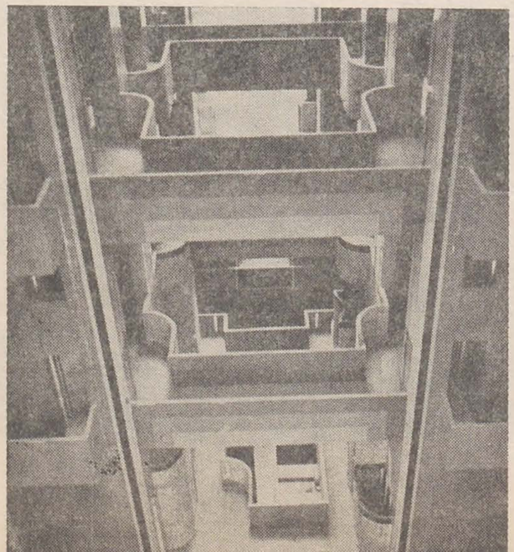
Cele două idei generatoare ale Teatrului național din Londra (16, 17, 18, 19/arh. Denis Lasdun & Partners, A. R. 959/1977) — stratificarea și calitatea scenografică a tuturor spațiilor — determină vocabularul de bază al acestui « teatru de patru »; cel de al patrulea teatru fiind foaierul, cu succesiunea sa de spații (închise, deschise), cu umbre surprinzătoare pe lame de beton, cu perspective incitante către fluviu. « Formă, spațiu, structură și suprafață sînt manifestate prin natura betonului. Oamenii și evenimentele sînt decorația. Construcția se plasează în timp, dar modifică timpul și se mișcă în el ». Spații clar și decis delimitate (simultan continue) prin pereți de beton aparent — rigoarea puristă a suprafețelor nude — monumentale prin consistență și dimensiuni, sînt însoțite de gama rafinată a surselor de lumină, a signaleticii și a mobilierului. Nivelurile suprapuse, terasele, leagă teatrul de oraș, prelungindu-l în cotidian, receptează viața străzii intersectînd-o cu animația interioară.

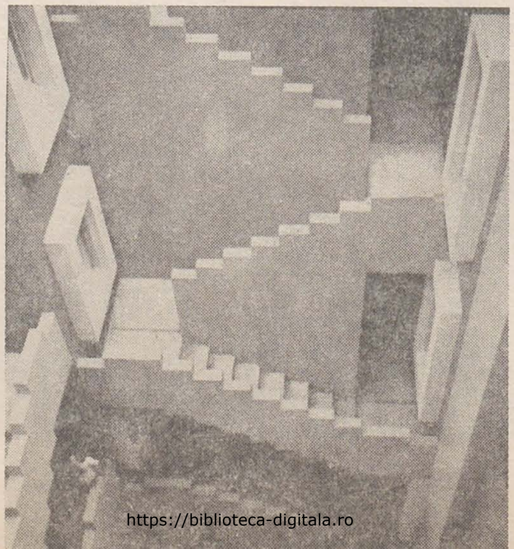
Una din temele dominante ale concepției lui Sharoun în gîndirea Bibliotecii de stat din Berlinul de Vest (20, 21, 22/arh. Hans Sharoun, Bm. 12/1979, A. R. 986/1979, A. R. 988/1979, B+W 4/78, Bw. 1/79, A. A. 208/80) a fost ceea ce el a numit « partea vizitatorului ». Întreaga parte publică a bibliotecii este tratată ca o alcătuire de secvențe a aceluiași eveniment, în care un rol deosebit îl au multitudinea de nivele aflate într-o comunicare spațială plenară, scările și lumina — naturală și artificială. Geometria rectangulară, ar putea indica o renunțare la trecutul expresionist al autorului.

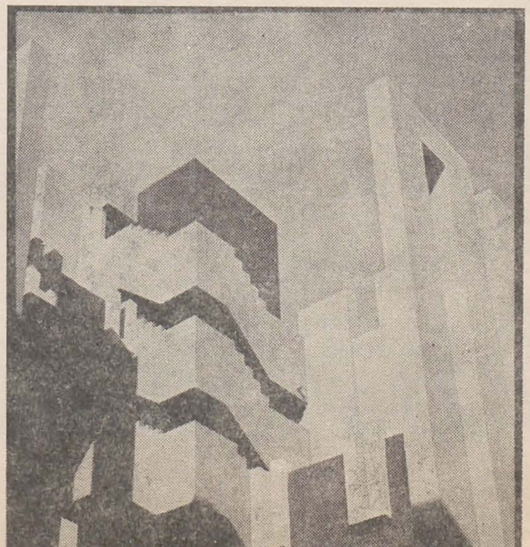
Bazată — ca impresie plastică — pe un mărturisit « efect subacvatic », « Crystal Cathedral » din Garden Grove (23, 24/arh. Philip Johnson & John Burgee, D. 608/1980, A. A. 212/1980), face posibilă întîlnirea a 3 000 de persoane, « în prezența cerului și a lumii înconjurătoare », cer și lume perfect vizibile datorită structurii tridimensionale și plăcilor transparente la fața interioară, reflectorizante la fața exterioară, plăci ce învelesc integral volumul. Forma în plan — intersecția a două romburi — și cea volumetrică, dimensiunile, nu se justifică decît ca expresie a vanității și a nevoii de epatare cantitativă și tehnică — piramidele egiptene!; tipul funcțiunii mai poate justifica, pozitiv, emfaza edificiului. Caracterul spațiului interior este determinat de multiplicarea la infinit — datorită perspectivei și perfectei uniformități a planurilor parietale — a prismelor componente ale structurii metalice, și de jocul planurilor orizontale și înclinate ale balcoanelor. Asociațiile posibile sînt cu zgîrie-norul proiectat de Mies van der Rohe la 1919, catedrala lui Johnson nefiind — precum, tot a lui renumită « Glass House », sau ca istoricul « Crystall Palace » al lui Paxton — expresie a unui « misticism » al transparenței, ci un joc al reflexelor și al opacului.

Ansamblu de locuințe « La manzanera calpe — Aucante » și « Carretera national » San Just Barcelona (25, 26, 27/arh. Ricardo Boffil & « Taller de Arquitectura », A. A. 182/1975). O deosebită echipă de proiectare prin demers teoretic și materializare, reunită în jurul lui Ricardo Boffil, arhitect « fără diplomă », o echipă pe care o putem numi nu atît multidisciplinară, ci mai ales multiculturală; alcătuită din arhitecți, urbaniști, economiști, sociologi, scriitori, fotografi. Complexe rezidențiale constituite prin gruparea apartamentelor în jurul unei curți — spațiu comun compus și divizat în zone mărunte pentru plaje, conversație, joacă — loc al unui tensionat spectacol spațial și cromatic; pasarele de acces, volume și suprafețe de beton colorat sau cu placaj ceramic (albastru ceruleum, violet, verde, ocru, roșu), rampe de scări, ancadramente, parapete, un labirint al umbrelor solare. Se asigură un spațiu privat inclus spațiului comun, putîndu-se stabili o analogie vizuală cu tipul de spațiu al arhitecturii vernaculare. Planul de arhitectură indică întrebuințarea unui sistem repetitiv interesant prin gruparea a trei tipuri de apartamente, care — datorită formei în plan — permite diferite cuplări în plan orizontal și vertical, pe direcții rectangulare și diagonale.

1, 2. *Crystal Cathedral din Garden Grove, arh.* Philip Johnson & John Burgee
3, 4, 5. *Ansamblu de locuințe La manzanera — calpe — Aucante și Carretera national — San Just, Barcelona, arh.* Ricardo Boffil & Taller de Arquitectura.







https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

La revue Arta presente l'artiste roumain contemporain

Florin Maxa

p. 29

Né le 18 janvier 1943 — Teiuş Alba. Etudes à l'Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu »-Cluj. Depuis 1966 il est professeur au même institut. Participe aux Sallons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives en Roumanie.
Expositions personnelles: Cluj — 1967, 1976, Bucarest — 1976.
Expositions de groupe: Bucarest (1974 — Art et énergie; 1974 — L'art et la ville; 1980 — L'écriture).
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1968 — Yougoslavie; 1969 — Italie; 1974 — République Démocratique d'Allemagne.
Expositions internationales: Cagnes-sur-Mer (France) — Festival international de la peinture.

Articles à signaler:

Marius Bunescu — peintre des mélancolies urbaines

(Mircea Deac)

p. 4

A l'occasion de cent ans depuis la naissance et dix ans depuis la mort, le critique d'art Mircea Deac fait renaître l'homme et le peintre qu'avait été Marius Bunescu, personnalité complexe d'une époque dont l'importance est bien-connue pour l'évolution de l'art roumain. Membre fondateur, en 1921, du Syndicat des beaux-arts et, depuis 1923, président, directeur du Musée Simu, fondateur de la Pinacothèque de Caracal qui porte son nom, pour ne rappeller que quelques activités de l'artiste, Marius Bunescu inscrit son nom à côté des personnalités prestigieuses de l'époque: Ressu, Pallady, Tonitza, Petraşcu, Steriadi, Ghiaţă, Catargi.
Par « la sérénité de ses images, par l'ordre austere, qui regne dans ses paysages, par l'authenticité de ses sujets et leur interprétation unique », qui relève d'un parfait équ libre moral, M. Bunescu, appelé par Tonitza « peintre des mélancolies urbaines », demeure un des pionniers de la peinture moderne en Roumanie.

Alvar Aalto

(Ruxandra Buşneag Iotzu)

p. 17

Par son œuvre tout entier — nous dit l'architecte Ruxandra Buşneag-Iotzu, Alvar Aalto « a eu l'audace de laisser à l'instinct le droit de décider », « a eu le pouvoir de transformer l'élan imaginatif en fait d'architecture », « a su lier le rêve et la liberté à la rigueur ».
Son architecture témoigne de sa conception sur l'homme en étroite correlation avec la nature, sous le signe particul er de la tradition finlandaise. En comparant la simplicité et l'ingéniosité d'Alvar Aalto avec celle de Brancusi (qui a connu d'ailleurs l'architecte), l'auteur met en relief « la responsabilité de l'architecte au carrefour de la culture occidentale et de la tradition finlandaise ». Pour A. Aalto l'architecture est un acte d'intégration: la ville, le quartier, le bâtiment; même le détail constituent un système cohérent, unitaire, profondément lié à la nature. Il ne veut jamais imposer un style mais « exprimer librement l'individualité de l'homme ». Aalto conçoit le bâtiment comme prolongement (esquisses pour le Musée de Schiras) ou comme nostalgie de la nature (le pavillon finlandais à l'exposition mondiale de New York en 1939).
« Aalto est un nordique qui lutte pour la lumière » nous dit Ruxandra Buşneag Iotzu dans l'étude introductive à l'Anthologie d'Alvar Aalto.
Ses « soleils artificiels » (Bibliothèque de V puri) et l'originalité des formes en bois et en brique (Maison de la culture — Helsinki — 1955—1958) font d'Alvar Aalto un véritable décorateur. Ses couleurs sont celles de la nature: de l'eau, du bois, de la neige (Centres de concerts et Congrès — Helsinki, le villa « Mairea »). Entièrement preoccupé par l'espace et le centre urbain, l'architecte dont les projets des quartiers et des centres urbains n'ont été jamais intégralement réalisés — confère à tout ensemble la cohérence et l'harmonie d'un chef d'œuvre. L'originalité de la pensée profondément humaniste de l'architecte conçoit les villas comme laboratoires expérimentaux en vue de la construction des logements modestes, pour tout le monde. On ne peut pas avoir l'image d'une Finlande moderne — conclut l'auteur — sans tenir compte de l'enrichissement dû au célèbre architecte Alvar Aalto.

La nature comme utopie

(Călin Dan)

p. 24

Fruit d'un voyage à travers la Ville, l'étude la présente comme lieu de rencontre de la nature et du paysage dans une zone ou la réalité et la mémoire s'unissent pour fait naître l'utopie, le miroir changeant de l'âme et de ses aspirations. Alors que tant d'artistes posent le problème de la ville comme art total, comme happening, pour Roland Barthes l'acte de compréhension devient lecture. La ville devient ainsi une écriture, une confession de l'homme sur sa propre nature, sur le paysage, sur la manière qu'ils ont, nature et paysage, de s'entrelacer ou de s'annuler réciproquement dans son esprit.
Comprendre la ville — se comprendre soi-même; mais essayer de la changer — nous dit l'auteur — est une tâche qui revient à l'architecture — « la seule alternative à l'opposé de la nature ». Penser l'architecture, cela veut dire comprendre la vie dans sa temporalité passé présente et future, manier de main de maître symboles et faits, matière et abstraction, rêve et possibilités.

Projet banal

(Rodica Sfinţescu)

p. 25

L'auteur présente en quelques mots la surprise qu'on peut avoir en trouvant vers la fin de notre siècle, en 1981, les projets de l'architecte d'Architrava, édités à Paris, en 1717, projets qui faisaient partie de la comédie « Arlequin misanthrope », jouée vers 1697 à l'Hotel de Bourgogne. Il est question des rues suspendues, donc de la séparation des piétons du carrossable, des principes de l'air et de la lumière dans les nouveaux bâtiments, de l'économie de l'espace construit, des appartements indépendents dans le même bâtiment, d'une circulation rapide et d'un aspect agréable. Pour mieux nous convaincre du pouvoir prémonitionnel de l'art, Ruxandra Sfinţescu accompagne le texte de fragments choisis.

Paysage et jardins brancovenesques

(Anca Vasiliu)

p. 26

Pour l'historien d'art Anca Vasiliu, la nature, conçue comme l'alter-ego de l'homme qui cherche sa place dans l'imensité de l'Univers, devient le miroir de la raison et de l'âme humaine. Envisagé comme une « restriction spatiale de la nature », le paysage est un spectacle dont la régie poétique et symbolique témoigne de la sensibilité spécifique à chaque époque: « Vers la fin du XVIIe siècle s'élèvent les résidences des princes roumains, reflets d'un monde rafiné, bâtiments qui tentaient d'établir un dialogue entre l'homme (l'habitant) et la nature (l'habitée). Par rapport au Moyen Age où tout concourait à l'unité inexpugnable de la forteresse, les constructions brancovenesques (châteaux de Mogoşoaia, Potlogi, Doiceşti, Obileşti, Schei) ou cantacousines (à Filipeşti, Poiana, Dobreni, Mărgineni, Măgureni) recherchent le paysage pour s'harmoniser avec lui. L'equilibre des formes revèle d'une correspondance intime du bâtiment et du paysage enrichi, ce dernier, par le jardin et par l'étang, « lieux de tout métamorphose et metaphores de l'éternel écoulement du temps ». Etroitement lié à l'architecture, le paysage brancovenesque devient l'une des meilleures formules possibles pour la permanence spatiale roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro